



ألف ليلة وليلة

(الجزء الثانى)



المجلد
الثالث عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٤

هذا العدد مهدى إلى سهير القلماوى رائدة دراسات ألف ليلة وليلة.



المجلد
الثالث عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٤

ألف ليلة وليلة

(الجزء الثانى)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



رئيس مجلس الإدارة: سمير سرحان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفى

الإخراج الفنى: سعيد المسيرى

مدير التحرير: حسين حمودة

التحرير: حازم شحاته
فاطمة قنديل

سكرتارية: آمال صلاح
صالح راشد

● الأسعار فى البلاد العربية :

الكويت ١,٧ دينار ـ السعودية ٢٧ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٨٠ درهم ـ سلطنة عمان ٢٦٦ بيزة ـ العراق ٢ دينار لبنان ٢٦٦٧ ليرة ـ البحرين ٢٦٦٧ فلس ـ الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال ـ الأردن ٢٠٠٠ فلس ـ قطر ٢٧ ريال ـ غزة ٢٦٦ سنت ـ تونس ٤٥٣٣ مليم ـ الإمارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ١,٧ دينار .

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٦٦٦ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج .

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالى :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج . م . ع .

٢٠٠ قرش

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

ألف ليلة وليلة



هـــذا العـدد

مـهـدى إلـى سـهـير الـقلمـاوى

رائـدة دراسـات ألـف ليلـة وليلـة

ألف ليلة وليلة

(الجزء الثانى)

المجلد الثالث عشر
العدد الأول
ربيع ١٩٩٤

• فى هذا العدد :



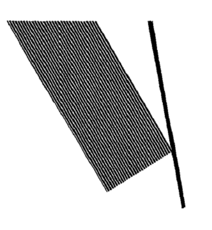
ألف ليلة وليلة

(الجزء الثانى)

• متابعات

• تحية وداع





مفتتح

أول ما يصافح عين القارئ لأطروحة سهير القلماوى عن ألف ليلة وليلة ـ بعد المقدمة التى كتبها أستاذها طه حسين ـ هو الكتاب الأول من الأطروحة، وعنوانه «ألف ليلة وليلة فى الشرق والغرب». والكتاب دراسة ضافية، تبذل جهدها فى الحصر والاستقصاء، فى حدود وقتها (وقد نوقشت الأطروحة فى يونيو ١٩٤١) لعرض وتقديم نسخ ألف ليلة المطبوعة والمترجمة ما بين كلكتا وبرسلو والقاهرة وبيروت وباريس واسطنبول، ويعرض الكتاب لترجمة أنطوان جالان الشهيرة بإضافاتها، وطبعاتها المتعددة، والترجمة عنها إلى الإنجليزية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية والرومانية والهولاندية والدانماركية والألمانية والسويدية والروسية والبولاندية والهنجارية. وقد أدى نجاح هذه الترجمات التابعة إلى ترجمات مباشرة أخرى، كما فعل ڤون هامر وڤيل وهاننج وليتمان فى الألمانية، وهنرى تورنز وإدوارد لين وجون بين فى الإنجليزية. وإلى جانب الترجمة، يقرأ القارئ فى هذا الكتاب، عن دراسات العلماء الألمان والإنجليز والفرنسيين والدانماركيين والأمريكيين عن أصل «الليالى» والكيفية التى تركبت بها ومنها. ويقرأ القارئ بعد ذلك عن أبحاث أخرى للموضوعات والتيمات والوظائف. وهناك الدراسات المقارنة التى تصل بين الشعوب والأجناس، ودراسات الموازنة التى تقارن بين ألف ليلة وغيرها من أنواع الأدب العربى وأشكاله. وينتقل الكتاب إلى الحديث عن أثر «ألف ليلة» فى الآداب العالمية والبيئات الأدبية المختلفة، ونشهد طيفاً بهيج الألوان من أشكال التأثر الفارسية والتركية والفرنسية والإنجليزية، وننتقل ما بين فنون الكلمة وفنون اللون والنغمة والحركة.

وبعد أن يفرغ القارئ من هذا الكتاب الأول من أطروحة سهير القلماوى، يثور السؤال فى رأسه. ويولّد السؤال المثار عشرات من الأسئلة التى لا تكف عن طلب الأجوبة. ومن المؤكد أن هذه الأسئلة كانت أحد الدوافع لما رأيناه من تطورات مذهلة فى دراسة ألف ليلة وليلة، بعد أن كتبت سهير القلماوى ما كتبته فى أطروحتها التى ناقشتها فى عام ١٩٤١ . لقد اتسعت الدائرة الجغرافية للدارسين فى الشرق والغرب، واتسعت الدائرة المنهجية لدراسة المصادر والأصول وأشكال التأثر والتأثير. وتحولت ألف ليلة وليلة، مع مرور الوقت والتغير المتدافع للمناهج والإجراءات، إلى مرآة ينعكس عليها التعدد، وتعكس هى لغة الاختلاف. وما كان يشار إليه فى سطر واحد،

أحياناً، فى أطروحة سهير القلماوى، أصبح موضوعاً لأطروحة دكتوراه. وما كانت تعبر عليه سهير القلماوى عبوراً سريعاً. أصبح منطقة جذب للكثير من الأعين الفاحصة فى الشرق والغرب. وبعد أن كانت ألف ليلة وليلة اكتشافاً غربياً حديثاً، بدأه أنطوان جالان الذى عمل سفيراً فى اسطنبول، وقضى حياته يقتنص التحف الشرقية، إلى أن عثر على ألف ليلة وليلة، وتعرف حكاياتها شفاهة على لسان أحد المارونيين من حلب، أقول بعد أن كانت ألف ليلة وليلة اكتشافاً غربياً حديثاً، بوصفها طرفة شرقية، تحولت إلى فضاء لا نهائى متعدد الأبعاد، يستوعب كل الجنسيات، ابتداءً من أصل المولد وانتهاءً بروافد التأثير، ويجذب إليه أنظار المترجمين والدارسين والقراء من الباحثين عن المتعة الأدبية فى كل لغات العالم.

ولكن ما السر فى ذلك كله؟ ليس سحر الشرق وحده، ليس عالم المحرمات، ليست الدهاليز المخيفة الجذابة التى يفتحها الحكى للخيال، ليس الجنس الذى يجتذب المحرومين كما تجتذب النار الفراشات، ليست التحولات والغرائب والعجائب، ليست حكايات الحيوان أو السحر، إن كل ذلك موجود، ومثير، يفتن القلوب والعقول. لكن ما يكمن وراءه أعمق من ذلك كله. إنها رمزية المعرفة وسحرها. المعرفة التى تتحول بها شهرزاد إلى نمط من الأنماط العتيقة المجسّدة لحضورها، والتى تتحول شخصيات كثيرة فى الليالى إلى تجليات لها. ما الذى فعلته شهرزاد؟ مارست سحر الحكى، واقترفت فعل القص. لكن حكى ماذا؟ والقص عن أى شئ؟ إنها الصورة الأنثوية لبيدبا الحكيم، فى كليلة ودمنة، بيدبا الذى نقل، بالمعرفة، دبشليم السلطان الطاغية من مستوى الضرورة الحيوانى إلى أفق الحرية الإنسانى . بيدبا وشهرزاد صانعا معرفة، يقودان من يقترب منهما إلى قارات مجهولة من المعرفة اللامحدودة. وكما تتنقل الرحلة معهما عبر صوى التمثيلات والكنايات والاستعارات والمجازات التى تسمى حكايات، ونرى من صنوف البشر والحيوان ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، ونشهد من المغزى والمعنى ما يستحق أن يكتب على آماق البصر ليكون عبرة لمن اعتبر ومن لم يعتبر، يتحول القارئ المضمن والمروى عليه، فى دنيا الليالى، وينتقل من حال اللا معرفة إلى المعرفة، من الوعى التجريبى الفج إلى الوعى الممكن الواعد، من خشونة الحس وحوشية الرغبات إلى رهافة الشعور وشفافية النزعات.

تحدثنا ملحمة جلجامش عن أنكيدو الذى كان يهيم فى البرية، مع الوحش والحيوان، كأنه أحد الوحوش البرية، إلى أن تأتى إليه شمخت الساحرة، تقتنصه بروحها وجسدها، فيتغير أنكيدو، يفارق صورته البرية، ويتحول عن حضوره الوحشى، ويصير أكثر صمتاً لأنه صار أكثر معرفة.

ذلك هو ما فعلته شهرزاد بشهريار، أخرجته من صورته الحيوانية إلى حضوره الإنسانى. أداتها فى ذلك أنها قرأت ودرت، وحفظت أسرار المعرفة، واستوعبت خزائن العلوم، فاستطاعت أن تفعل فى شهريار ما فعلته شمخت فى أنكيدو بأكثر من معنى. ولكنها عندما فعلت ذلك لم تكن أعرابية الأصل، أو هندية، أو فارسية ، بل كانت نموذجاً عتيقاً للإنسان الخالق، حامل الأسرار، سارق النار، رسول المعرفة والحكمة الذى يمس بعصاه كل من يحتاج إليه. ولأن شهرزاد واحدة من النماذج الإنسانية العتيقة، فهى تختزل الرغبة الإنسانية فى المعرفة، وتنطوى على شوقها اللاهب فى التعرف، والمزيد من التعرف. ولذلك، تحولت شهرزاد، منذ أن ولدها الخيال الإنسانى، إلى رمز متعدد الأبعاد، كأنها جبل المغناطيس الذى يجذب إليه كل من يقع فى مجاله، ويقترب من دائرته، ولكن شهرزاد لا تحطم من يقترب منها، كما يفعل جبل المغناطيس، إنها تستوعبه ليضيف إليها. وتحتويه ليسهم فى وجودها.

هكذا، صارت شهرزاد طبقات وطبقات من الدلالات الإنسانية، وصارت ألف ليلة وليلة قطاعات وقطاعات من الخبرة الإنسانية. وتراكمت الطبقات والقطاعات فى تركيب فريد، يشد الجميع لأنه من صنع الجميع. هكذا، تَخلّق سحر الحكايات التى تجذب كل البشر لأنها تنطوى على حلم كل البشر فى اكتشاف المجهول، فى أن نعرف أكثر مما نعرف، وأن نرتحل ولا نقيم، أن نتحول ولا نثبت، أن نتجدد ولا نجمد، أن ندرك أهمية المعرفة التى لا تكف عن التولد، والإبداع الذى لا يكف عن التطلع إلى أفق ليس له حد أو مدى.

وكما خزن ملوك ألف ليلة وليلة وأثرياؤها المعرفة فى خزائن الحديد ليصونوها، وليحتفظوا بها كما يحتفظ الإنسان بأثمن ما لديه، خزنت الذاكرة الإبداعية الإنسانية حكايات ألف ليلة، وظلت تضيف إليها. وبالقدر نفسه، ظلت ألف ليلة تضيف إلى البشرية، وتعد من يتطلع إليها بمزيد من المعرفة، ومزيد من الفهم، ومزيد من الدراية.

وذلك وجه من أوجه الليالى، يستحق المزيد من الكشف عن المزيد من أسراره .

رئيس التحرير



الليالى والحضارة الإسلامية
مناقشة ورؤية

فاروق خورشيد *

كتب الناشر «ليونارد. س سمترز» فى مقدمة الطبعة التى قام بنشرها بالإنجليزية لـ(ألف ليلة وليلة) عام ١٨٨٥ :

«فى معالجتى لفصول كاملة من النص مع مراعاة العديد من ملاحظات المترجم الأنثروبولوجية، رسخ فى ذهنى أن هذا الكتاب ليس فقط كتاباً كلاسيكياً، بل هو كتاب علمى وأنثروبولوجى أيضاً. وأنه لابد أن يحظى باهتمام أكبر من الاهتمام الذى تحظى به مجرد قصة تقرأ للمتعة».

والترجمة التى تحدث عنها الناشر هى ترجمة الكابتن سير «بورتون» التى تعد أضخم ترجمة ظهرت فى الغرب برغم العدد الكبير من التراجم التى ظهرت لـ(ألف ليلة وليلة) ؛ فالترجمة فى عشرة أجزاء يليها ملحق فى سبعة أجزاء أخرى.

والحقيقة أن الملاحظات التى يتحدث عنها الناشر، والتى ملأت الكتاب، هى تعليقات مطولة تتناول بعض الظواهر الاجتماعية التى دلت عليها قصص الكتاب والتى تعكس واقعاً اجتماعياً عاشته البلاد الإسلامية فى فترات زمنية بذاتها. وهو ينهى الترجمة بفصل طويل عن الأدب العربى، وعن المعلومات التى ظهرت عن (الليالى) من خلال دراسات المستشرقين الذين اهتموا بالكتاب قبله، والمترجمين الذين تصدوا لتقديم الكتاب إلى اللغات الأوروبية المتعددة. فالواقع أن هذه الحكايات عرفت طريقها إلى الدراسات الفولكلورية والأدبية منذ عام ١٧٠٤م حين بدأ «أنطوان جالان» فى نشر ترجمته الفرنسية لـ(ألف ليلة وليلة) على أجزاء تخاطفتها الأيدى فى باريس فور طبعها حتى انتهى منها عام ١٧١٧م. فمنذ ظهرت هذه الترجمة الفرنسية فى أوروبا، والترجمات تتوالى إلى كل اللغات الأوروبية، والناشرون يقبلون على نشر هذه الترجمات التى أعيد طبعها أكثر من مرة، لما كانت تلاقى من نجاح شعبى كبير فى كل لغة نقلت إليها.

* رائد من رواد الدراسات الشعبية.

ومع هذا النجاح الذى لاقته (ألف ليلة وليلة) باعتبارها عملاً قصصياً شعبياً عالمياً يجد صداه المدوى فى الشرق والغرب على السواء، بدأت تصدر الدراسات والتحقيقات العلمية التى تتناوله، وبدأت محاولات الوصول إلى أقدم المخطوطات لتعرف الأصول الأولى للكتاب، كما بدأ البحث عن المصادر الحقيقية للقصص الكثيرة مختلفة المنهج والاتجاه فى داخل الكتاب، وبرزت إلى جوار اسم «جالان» أسماء «جوتييه» و«برسفال» و«دراكولا»، مترجمين ومعقبين على (ألف ليلة وليلة) فى نصها الفرنسى. كما برزت أسماء «فون» و«جريفه» و«ليتمان» فى الألمانية. و«ليتمان» هو صاحب الترجمة الألمانية الأمينة التى لم تعتمد على نسخة «جالان» الفرنسية، وإنما اعتمدت على أصل عربى مطبوع فى كلكتا.

أما فى الإنجليزية، فتبرز أسماء «سكوت» و«كونز» و«لين» و«جون بين»، ثم أخيراً «بورتون» الذى أشرنا إلى ترجمته. والواقع أن وقوفنا عند هذه الترجمة بالذات كان لما ساقه المترجم من تبرير للتعليقات الأنثروبولوچية الكثيرة التى ملأ بها ترجمته؛ إذ بررها بأن الإنجليز فى أمس الحاجة إلى معرفة الشرق فى حياته الاجتماعية لتسهل عليهم مهمتهم فيه. وقد كانت مهمة الإنجليز فى عام ١٨٨٥ فى الشرق، كما هو معروف، مهمة استعمارية محضة.

فالمعرفة إذن ليست لذات المعرفة. والتعليقات العلمية والأنثروبولوچية والأدبية التى شغلت حيزاً كبيراً فى هذه الطبعة الضخمة لم تكن لوجه العلم والمعرفة، وإنما كانت خدمة لأهداف استعمارية لم يبخل عليها المترجم بكل الجهد والوقت والدأب الذى تتطلبه أمثال هذه الدراسة. ويقول فؤاد حسنين على، ص ١٥٥ من كتابه القيم (قصصنا الشعبى):

«هناك نفر من العلماء الأجانب ما كاد يطلع على الترجمة التى نشرها (أنطوان جلن) - يقصد ترجمة جالان عام ١٧٠٤م - حتى ذهب يفترض مختلف الفروض حول هذه القصص، وأخذ يشكك القراء فى عبقرية العربى وخياله الخصب.. وهذا ليس يستبعد على الغربيين؛ فقد كانوا فى ذلك العصر خاصة يحملون كل ضغينة وحقد للعنصر السامى. وكانوا يهاجمونه بمختلف الوسائل.. وشق عليهم أن تكون هذه الثروة القصصية فى اللغة العربية، ثمرة من ثمار الحضارة الإسلامية..»

والدراسات العديدة التى قام بها المستشرقون وعرضتها سهير القلماوى فى كتابها القيم (ألف ليلة وليلة) الذى نالت عليه إجازة الدكتوراه، تؤيد هذا الاتجاه وتثبته بما لايدع مجالاً للشك. ويقول فؤاد حسنين:

«اتجه بعض علماء السنسكريتية من الأوروبيين فى ذلك الوقت إلى القول بأن (ألف ليلة وليلة) ترجمة لقصص هندية. والهنود (آريون) فهذه الثروة إذن آرية. وكان على رأس هذه الجماعة من العلماء (شليجل) و(جولدتسيهر). ثم ظهرت جماعة أخرى من الأوروبيين أيضاً ومن المهتمين بالدراسة الهندية أمثال (فيير) و(جراى) و(شربنيتيه)، وانضم إليهم بعض علماء اللغات السامية أمثال (مللر) و(ادستوب) و(ليتمان) وقرروا رأيا وسطا وهو أن هذه القصص عربية فارسية أو بتعبير آخر سامية آرية..».

والواقع أن أمانة المؤرخين العرب هى السبب الأصلى الذى استند إليه المستشرقون فى محاولة إخراج (ألف ليلة وليلة) من الموروث الإسلامى إلى موروثات الشعوب الأخرى التى ترتبط بسبب أو بآخر

بالشعوب الأوروبية كالهند وفارس ـ وهما من الأسرة (الهندية ـ أوروبية)، أو بمعنى آخر إلى الشعوب الآرية التى تلتقى مع الشعوب الأوروبية فى النسب، فى زعم من قسموا الشعوب طبقاً لقصة نوح وأولاده الثلاثة الذين انحدرت منهم أصول شعوب الأرض فى الميثولوجيا السامية العالمية أيضاً؛ فقد أورد المسعودى فى الجزء الرابع من (مروج الذهب) أن كتاباً اسمه (ألف ليلة وليلة) ترجم منذ أيام المأمون أو المنصور عن الفارسية. وقد عثر المستشرق «هامر» النمساوى على هذا النص فأقام الدنيا وأقعدها عن الأصل الفارسى لـ(ألف ليلة وليلة)، وتبعه غيره من المؤرخين الدارسين؛ بحيث أصبح هذا الأصل مسلمة معترفاً بها لاتناقش علميا، وإنما الذى يناقش هو مدى تأثير هذا الأصل على الصورة الحالية للكتاب، ومدى ارتباط هذا الأصل الفارسى بغيره من القصص الهندية والفارسية.

هذا كله والأصل الفارسى المشار إليه لم يعثر عليه أحد، ولم يظهر لاعند الفرس ولاعند غير الفرس من الشعوب الأخرى، وإنما الذى ظهر قصص متفرقة تتفق فى روحها العام، أو فى بعض جزئياتها الأساسية أو الفرعية مع واحدة أو أكثر من قصص (الليالى). أما (ألف ليلة وليلة) كاملة كما هى أو (هزارأفسانه) كما قال عنها المسعودى، فلم تظهر لها حتى الآن مخطوطة فارسية. بل إن المستشرق «لين» يذهب إلى أن (ألف ليلة وليلة) التى بين أيدينا، غير (ألف ليلة وليلة) أو (هزارأفسانه) التى ذكرها المسعودى.

والواقع أن نص المسعودى لايمكن فهمه إلا إذا رجعنا إلى نص آخر فى كتاب عربى مهم آخر هو (الفهرست) لابن النديم. فقد ذكر ابن إسحاق النديم(ألف ليلة وليلة) وذكر أيضاً كتاب (هزار أفسانه). وقد انتبه المستشرقون إلى نص ابن النديم، ولكنهم لم يفيدوا منه إلا من حيث كونه تعضيدا لنص المسعودى حول الأصل الفارسى لـ(ألف ليلة وليلة)، برغم أن نص ابن النديم يوضح حقيقة الموقف بالنسبة إلى الكتاب وصورته الفارسية، وبالنسبة إلى ما تم حيال الكتاب فى المراحل الأولى لدخوله إلى العربية.

يقول محمد بن إسحاق النديم فى صفحة ٤٢٢ من طبعة المطبعة التجارية، فى مستهل المقالة الثامنة من الجزء الثامن من كتابه:

«أول من صنف الخرافات، وجعل لها كتباً وأودعها الخزائن، وحمل بعض ذلك على ألسنة الحيوان الفرس الأول، ثم أغرق فى ذلك ملوك الأشغانية، وهم الطبقة الثالثة من ملوك الفرس، ثم زاد ذلك واتسع فى أيام ملوك الساسانية.. ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء البلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا فى معناه ما يشبهه.. فأول كتاب عمل فى هذا المعنى كتاب «هزارأفسانه» ومعناه الألف خرافة..».

ونص ابن النديم واضح فى مسار أدب (الخرافات) ومصادره عند العرب باعتباره أدباً متكاملاً، ألفت فيه المؤلفات ووضعت فى الخزائن، واهتم بها الملوك. فعنده أن هذا المصدر هو الفرس، وأن هذا اللون من الأدب إنما عرفته الحضارة الإسلامية بشكله الواسع المنظم الذى يجعله أدباً قائماً بذاته عن طريق دخول الفرس إلى الإسلام، وتحولهم إلى الدين الإسلامى داخلين فيه بكل موروثاتهم الحضارية القديمة، وبكل مكونات هذه الحضارة العريقة من علم وفن وأدب. فحين دخل الفرس الإسلام أصبحوا جزءاً منه يتفاعل مع العرب ليكون ما يسمى بالحضارة الإسلامية. وليس عجيباً أن يتصارع العنصران على سيادة الدولة سياسياً وفكرياً وفنياً على السواء منذ اللحظات الأولى لإسلام الفرس وضمهم إلى مكونات الشعب الإسلامى الذى بدأ فيه ـ منذ الفتح ـ امتزاج الدم العربى بدماء المسلمين الجدد من أبناء

الشعوب الأخرى، فتصبح قضية الشعوبية من أخطر القضايا التى واجهت الأمة الإسلامية وهى فى مرحلة هضم مكوناتها لخلق البنيان الواحد. وليس عجيباً أن تصبح قضية «عرب وعجم» من القضايا التى واجهت الإنسان المسلم منذ مطالع التكون الإسلامى الأول. فالعرب عرفوا الحضارة الفارسية قبل الإسلام، وأخذوا عنها وأفادوا منها وقلدوها، وحاكوا عدداً كبيراً من نتائجها الحضارية وخاصة فى الميدان الاجتماعى والفنى، فإذا ما جاء الإسلام اندمج الشعبان اندماجاً كلياً ليسهم كل منهما بنصيبه فى بناء الصرح الجديد المشترك، وليقدموا للعالم شيئاً جديداً، هو مزيد من جهدهما مع جهود الشعوب الأخرى التى دخلت الإسلام، وكونت ما عرفه العالم باسم الحضارة الإسلامية.

إلا أن نص ابن النديم لايعنى أن العرب لم يعرفوا (ألف ليلة وليلة) أو (هزارأفسانه) قبل الإسلام، فليس هناك مايبرر هذه المسلمة التى أخذ بها المستشرقون دون الوقوف عندها وقفة المناقش المتفحص، كما أخذ بها الدارسون العرب دون تمهل أو إمعان نظر. فالعرب أخذوا عن الفرس الكثير من ألفاظ الحضارة، ودخلت الألفاظ الفارسية ذات الاستعمال الاجتماعى والحضارى إلى لغتهم وأصبحت ألفاظاً عربية مستعملة، وإن عرف أصلها الفارسى ولم ينكر. والعرب عرفوا أيضاً قبل الإسلام، عن طريق الاحتكاك والتجارة، بل الحروب، الكثير من العادات الفارسية والأساطير الفارسية.

وهناك نص ذكره ابن هشام فى الجزء الأول من (السيرة النبوية) ص٣٠٠ من طبعة الحلبى يقول:

«وكان النضر بن الحارث من شياطين قريش وممن كان يؤذى رسول الله صلى الله عليه وسلم وينصب له العداوة، وكان قد قدم الحيرة وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس وأحاديث رستم واسبنديار، فكان إذا جلس رسول الله صلى الله عليه وسلم مجلساً فذكر فيه بالله أو حذر قومه مما أصاب من قبلهم من الأمم من نقمة الله، خلفه فى مجلسه إذا قام، قال: إنا والله يا معشر قريش أحسن حديثاً منه. فهلم إلى فأنا أحدثكم أحسن من حديثه ثم يحدثهم عن ملوك فارس ورستم واسبنديار ثم يقول: بماذا محمد أحسن حديثاً منى؟؟».

وهذا النص الذى أوردناه من ابن هشام يؤيده نص ذكره الهمدانى فى كتابه (الوشى المرقوم) يقول:

«لم يصل إلى أحد خبر من أخبار العرب والعجم إلا من العرب، وذلك لأن من سكن مكة أحاط بعلوم العرب العاربة وأخبار أهل الكتاب، وكانوا يدخلون البلاد للتجارات فيعرفون أخبار الناس. وكذلك من سكن الحيرة وجاور الأعاجم علم أخبارهم وأيام حمير وسيرها فى البلاد، وكذلك من سكن الشام خبر بأخبار الروم وبنى إسرائيل واليونان، ومن وقع بالبحرين وعمان فعنه أتت أخبار السند وفارس، ومن سكن اليمن علم أخبار الأمم جميعاً لأنه كان فى ظل الملوك السيارة».

بهذا النص يحدد الهمدانى مصادر الثقافة العربية المتعددة. فالعرب لم يكونوا بمعزل عن الحياة الفكرية للشعوب التى جاورتهم، وبالتالى فإن حكايات هذه الشعوب وأخبار ملوكها وأبطالها وقصص سمارها لم تكن بعيدة المنال عنهم. وما دام العرب قد عرفوا قصص رستم واسبنديار، فهم قد عرفوا الأساطير الفارسية القديمة، وكذلك موروثهم من حكايات وقصص. وليس من سبب يدعو إلى أن تتأخر معرفتهم بـ(ألف ليلة وليلة) أو (هزارأفسانه) ـ إذا كان الاسمان يطلقان على

كتاب واحد، إلى مابعد الإسلام. نص الهمداني، وكذلك نص ابن هشام، يرجحان معرفة العرب بقصص الفرس قبل الإسلام. أما نص ابن النديم، فهو يورد عبارة «ونقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه وصنفوا في معناه مايشبهه»، وهي عبارة صريحة في معرفة العرب القديمة بخرافات الفرس، وفي محاكاتهم هذا النوع من الأدب، وفي تدخلهم فيه صياغة وتهذيباً وتنميقاً، ثم في قدرتهم على هذا النوع من التأليف... ثم تأتي عبارته التي يقول فيها: «فأول كتاب عمل في هذا المعنى: كتاب (هزارأفسانه)، لتدل على سبق المعرفة القديمة بالكتاب، وبالتالي سبق تناوله تهذيباً وتنسيقاً، وسبق التأليف في معناه، وفيما يشبهه».

ونحن نريد أن ندلل بهذا على أن ترجمة الكتاب لم تتأخر حتى عصر المنصور في القرن الثامن الميلادي كما قال «برتن»، وكما لاحظت سهير القلماوي في تعليق لها على ما قاله بقولها: «ولعله يقصد عصر دخولها إلى العربية». فنحن لانوافق سهير القلماوي في تأخر معرفة العرب بـ(ألف ليلة) حتى عصر المنصور. وإنما نحن نذهب إلى أن الكتاب دخل المحفوظ العربي مما نقلوه عن الآخرين، قبل هذا بزمن طويل عن ذلك جداً، وأنه عندما وصل عهد المنصور كان قد تم هضمه عربياً وإسلامياً؛ بحيث أصبح جزءاً من التراث العربي الفكري الوجداني، وبذلك أصبح من التراث الإسلامي الحضاري. فابن النديم ينص على أنه أول كتاب عرفه العرب من كتب الأسمار والخرافات ونقلوه عن الفرس. ثم هو حين نص على أن العرب نقلته إلى اللغة العربية لم يحدد زمناً معيناً لهذا النقل. ثم إن الكتب القديمة نصت على أسماء مترجمي الكتب التي قاموا بترجمتها عن غير العربية من اللغات، فقد نص أصحاب هذه الكتب على أن ابن المقفع ترجم (كليلة ودمنة)، بل إن ابن النديم يقول في (أسماء الكتب التي ألفها الفرس) مانصه: «كتاب رستم واسبنديار ترجمة جبلة بن سالم».

أما (ألف ليلة وليلة) أو (هزارأفسانه) الذي ذكره ابن النديم أو المسعودي فلم ينص أحد منهما على اسم مترجمه. وهذا يرجح أن الكتاب كان قد ترجم قبل عصريهما بزمن طويل. ويؤيد هذا قول ابن النديم ص٤٢٣ من (الفهرست) في وصفه كتاب (هزارأفسانه): «ويحتوي ألف ليلة على دون المائتي سمر، لأن السمر ربما حدث به عدة ليال، وقد رأيته بتمامه دفعات، وهو في الحقيقة كتاب غث بارد الحديث». فما دام ابن إسحاق النديم قد رآه كاملاً وقرأه بل حكم عليه هذا الحكم القاسي، فلابد أن الكتاب كان قد اكتمل في صورة من صوره، وتم فيه ماتم في غيره من كتب الأسمار، أي نقلته العرب إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذبوه ونمقوه، وأصبح الكتاب كاملاً تتناوله الأيدي. ومع هذا، فليس أحد يعرف من صنعه، ولامن ترجمه ولا من أضاف إليه أو نمقه. إذن، فقد غدا كتاباً شعبياً متداولاً، يدخل في عداد التراث الشعبي، ويعبر عن الروح الشعبية، وتنطبق عليه قواعد كتب الفولكلور المدونة، من أنها مجهولة المؤلف شائعة النسب، ويحق عليها من حيث مستوى حكم رجال البلاغة والأدب وقواعد الكتابة قول ابن النديم «وهو بالحقيقة كتاب غث بارد الحديث».

فـ(ألف ليلة وليلة) إذن يكاد يكون الكتاب الشعبي الأول الذي جمع محفوظات الشعب العربي من الأسمار والخرافات أو من القصص. وهذه المحفوظات إما من موروثهم القديم في العصر الجاهلي، وما سبقه، وإما من كل ما نقل إليهم من مأثورات الشعوب التي عرفوها واحتكوا بها، كشعوب الهند وفارس واليونان ومصر وغيرها.

وهذا المنحنى في الإفادة من كل المأثور القصصي في بناء الأعمال القصصية الجديدة منحى مألوف ومفهوم. فالقصة موروث إنساني يجد فيه الإنسان نفسه وتجاربه وأشواقه، أياً كان مؤلفها الأصلي، أو أياً كان

موطن تأليفها الأصلى. ولعلها بهذا أسرع الأعمال الفنية ذوباناً فى ضمائر المتلقين، وأكثرها قدرة على أن تتلاءم فى كل بيئة جديدة تدخلها مع طبيعة هذه البيئة وروحها، لتغدو معبرة عنها هى، قدر ماعبرت عن بيئتها الأولى التى نشأت فيها.

وهذه الحقيقة أساس عمل عالم الفولكلور، فهو يحاول من خلال النص القائم أمامه أن يستخرج آثار البيئات الاجتماعية والجغرافية والتاريخية التى تظهر فى النص، أو التى تركت بصماتها على النص. و(ألف ليلة وليلة) تحمل بصمات هندية وفارسية ويونانية وفرعونية وعربية قديمة، كما تحمل أيضاً بصمات بيئات جديدة تكونت بعد الإسلام فى مصر والعراق والشام، وذلك فى الأجزاء التى يسميها المستشرقون بالأجزاء المصرية أو البغدادية. فتأليف القصص اعتماداً على كل ما وصل القاص من مأثورات عمل طبيعى معروف، واعتماد الكاتب على كل ما سبقه من تراث شئ شائع، لايحتاج إلى كل هذا العناء فى محاولة نسبة الكتاب مرة إلى الهند، ومرة إلى فارس، ثم مرات عدة إلى غيرهما من الشعوب، ليمكن لمستشرق أو لآخر أن ينزع الكتاب من مكانه فى الموروث الحضارى العربى، ليدخله فى موروث شعب آخر.

والاستدلال على بعد الزمن بمعرفة العرب (ألف ليلة وليلة)، الذى أقمناه على نص ابن النديم، ينفى ماتواضع عليه المستشرقون من اعتبار الكتاب من نتاج العصر العباسى، وينفى أيضاً القضية التى أقام عليها «فون جرونيباوم» أحكامه على (ألف ليلة وليلة) فى كتابه (حضارة الإسلام)؛ حيث يقول فى ص٣٧٢ من ترجمة الأستاذ عبد العزيز جاويد:

«تطورت المجموعة الضخمة من الحكايات والخرافات المعروفة بـ(ألف ليلة وليلة) فى أصقاع مختلفة من العالم الناطق بالعربية بين قرابة ٩٠٠ و١٥٠٠م ـ وتطمس اللغة واللون المحلى معالم العنصر الأجنبى للشطر الأكبر من مادة الكتاب طمساً فعلياً».

فالكتاب قد بدأت معرفة العرب به قبل هذا كما قلنا، كما أن العنصر الأجنبى امتص وتمثل، وتم هضمه، ولم يعد إلا مجرد إشارات لمصادره الأصلية، وما فى الكتاب خلق عربى إسلامى جديد امتلأ بالروح الثقافية الإسلامية، وأصبح تعبيراً عن الوجود الحضارى الإسلامى. ولكن هذا التطور الفنى والاجتماعى والتاريخى الطبيعى لايرضى الأستاذ «جرونيباوم»؛ فهو يستمر فى حديثه عن الكتاب قائلاً:

«إن روح الإسلام راحت تشيع فى حكايات يهودية الأصل أو بوذية أو هلينستية، وحلت النظم الإسلامية والآداب الإسلامية والعلوم الإسلامية فى هدوء محل الأوضاع السابقة للمادة الأصلية، وأضفت على الكتاب تلك الوحدة فى الجو التى هى من أبرز ما تتسم به الحضارة الإسلامية من خصائص، والتى تمنع المشاهد لامحالة من أن يلحظ لأول وهلة ذلك التجميع المبرقش للعناصر غير المتجانسة التى تتركز منها تلك الحضارة».

وعلى الرغم مما فى عبارة «جرونيباوم» من سم تقطر به الكلمات والحروف، فإن الحقائق لايمكن تغييرها وإنكارها، فماذا كانت تكون (ألف ليلة وليلة) إن لم يعمل فيها العقل العربى المبدع، والوجدان الإسلامى الخلاق؟ لانحسب إلا أنها كانت ستصبح شيئاً آخر غير (ألف ليلة)؛ شيئاً نعرفه قائماً فى البقايا الفولكلورية لبعض الشعوب التى لم تجد من يحفظ المعنى الإنسانى الشامل فيها ليجعل منها نقلة حضارية واضحة. إن المستشرق «جرونيباوم» يجهد نفسه، فى فصل بعنوان: «يونان فى ألف ليلة»، ليثبت أن هناك الكثير من المؤثرات

الهلينستية فيها. والمجهود متعسف يرجع فيها الكثير من الحكايات إلى الأصل الهلينستي، حيث يشارك الكتاب فيها غيره من الموروثات العالمية القديمة الأخرى، بل بلغ به الأمر إلى حد اعتبار مجرد تشابه الفكرة دليلاً على الأصل الهليني للحكاية العربية المشابهة لها. فيقول عن «رحلات السندباد» فى ص٣٧٨:

«إن الفكرة مهما تكن منطقية اختراعها، كان أول ظهور أدبى لها فى اللغة الإغريقية، ثم تناولها القاص الشرقى فتوسع فيها وأعطاها شكلاً غير الشكل الذى أعطاها إياه المؤلف الكلاسيكى».

والفكرة فى «السندباد» هى الرحلة إلى المجهول دائماً، والغربة من رحلة إلى رحلة. وهذه الفكرة ليست وقفاً على الإغريق، فقد سبقهم إليها المصريون القدماء، كرحلة «سنوحى» وغيرها من الرحلات التى امتلأت بها قصصهم. والواقع أن التفات الدارسين إلى الأصول الفرعونية لـ(ألف ليلة وليلة) التفات غير جاد، فلا نكاد نجد إلا «نولدكه» الذى يلتفت إلى أن قصص الشطار والسحر فيها أصول فرعونية، برغم أن نظرة سريعة إلى ماقدمه سليم حسن فى كتابه (الأدب المصرى القديم) من نماذج قصصية، تؤكد وجود تأثرات واضحة فى (ألف ليلة وليلة) بالكثير من الأفكار، بل الحوادث التى وردت فى هذه القصص. ولكن إصرار «جرونيباوم» وغيره من المستشرقين على البحث عن أصول إغريقية فى (ألف ليلة وليلة) مرجعه فى الحقيقة إلى موقف يتخذونه من الحضارة الإسلامية كلها بوجه عام، وهذا الموقف يتلخص فى عدة نقاط:

الأولى: أن الحضارة الإسلامية لم تقدم جديداً للإنسانية، بل اقتصرت على القيام بدور الناقل للحضارات القديمة دون إضافة جوهرية. هناك تغيير فى الشكل حقاً، ولكن هذا التغيير لايعتبر إضافة حضارية بل قد يعتبر معوقاً حضارياً. ويقول «جرونيباوم» فى تحديد واضح (ص٤٠٥):

«اجتمعت عناصر هندية وفارسية ويهودية ويونانية وبابلية ومصرية فضلاً عن عناصر عربية أصيلة فأصبحت كلاً واحداً على أيدى أساتذة مجهولين يرجع إليهم الفضل فى تلك الجزالة الهائلة التى ينطوى عليها مجموع (ألف ليلة وليلة)، وراحت اللغة العربية من حيث الظاهر والروح الإسلامى من حيث الداخل، توحد هذه الخطوط المتعددة، وتتولى حبكها فى بساط فاتن، يخطف الأبصار. وإن ألف ليلة فى تأليفها بين كل ما هو مختلف وكل ما هو متفاوت، لأشبه الأشياء بمثال مصغر للحضارة الإسلامية بوجه الإجمال».

المسألة إذن أن الجهود التى اتسمت بأنها جهود علمية مخلصة، إنما هى تحاول عن طريق المنهج العلمى إنكار كل الإضافات التى قدمتها الحضارة العربية والإسلامية الشامخة للبشرية عن طريق العطاء الفنى والوجدانى الذى يعبر عن الإنسان بواسطة الكلمة. والحقيقة أن كل الحضارات تقوم على هذه العناصر المتباينة التى ترثها عن الحضارات المنهارة التى سبقتها، والتى تأتى هى لتحل محلها فى قيادة التقدم البشرى. ولكن الحضارات الجديرة بهذا الاسم لاتقوم بالتوفيق بين هذه العناصر، وإنما تقوم بهضم هذه العناصر وتمثلها وإفرازها عطاء جديداً متميزاً، وتضيف إليها عنصر الزمن الجديد الذى هو امتداد لعمر الحضارات القديمة، كما تضيف أساساً إليها روح الإنسان الجديد الذى تمكن من قهر الحضارات القديمة التى لم تعد البشرية تحتاجها، والتى فضلت عليها بحكم عناصر الاختيار الطبيعى هذه الحضارة الجديدة الوافدة. إلا أن هذا الموقف يذكرنا بقول

«آرنولد توينبى» فى كتابه (الحضارة فى الميزان)، ص٢٩ من الترجمة العربية:

«منذ قرون طويلة كان أسلافنا يرون فى الإسلام خطراً مخيفاً يتهددهم قبل أن يسمع الناس بالشيوعية. ففى القرن السادس عشر وهو الزمن القريب منا نسبياً، كان الإسلام يبعث فى قلوب الغرب من الهوس ما تبعثه الشيوعية فى القرن العشرين. وهذا يرجع فى جوهره إلى أسباب واحدة، ذلك أن الإسلام كان يعتبر ـ كالشيوعية ـ حركة مناهضة للغرب، وبدعة دينية مخالفة لديانة الغرب.. فى الوقت نفسه كان الإسلام يستخدم كالشيوعية سلاحاً روحياً لايمكن مقاومته بالأسلحة المادية».

والثانية من هذه النقاط أن الإنسان العربى فى زعم «جرونيباوم» غير قادر على الإبداع. وعلى هذا، فكل ما هو إبداع من تراثه، لابد من إرجاعه إلى عناصر أخرى تنتسب إلى حضارات أقامتها أجناس أكثر امتيازاً. وقد أرسى هذا الاتجاه فى أذهان المستشرقين، وأقاموا دراساتهم وبحوثهم فى الشعر والأدب على أساسه، وساعدهم على هذا موقف رجال الدين المنغلق على ذاته، والمسطح فى نظرته إلى الأمور؛ هذا الموقف الذى طبق المعايير الأخلاقية الصارمة على الفن، فاستنكر وأنكر كل ما هو خروج على القواعد المناسبة للمعنى الخلقى الجامد الذى تصوروا أن الدين يفرضه. وهذا الموقف فى الحقيقة تسبب فى انهيار الحضارة الرومانية بعد دخولها المسيحية، وبعد تمكن رجال الدين من فرض سيطرتهم الكهنوتية والكنسية على الفكر والفن. ولعله أيضاً تسبب ـ حين بعدت الشقة الزمنية بظهور الإسلام وفهم روحه الأولى ـ فى تحكم أصحاب العقليات الغيبية غير الفاهمة أو القادرة على الخلق، فى عصور تخلف الحضارة الإسلامية، وسيطرتهم على الفكر والفن باسم الدين.

وهذه العقلية هى التى أجازت كل ما هو مسطح من نتاج فنى، وهى نفسها التى رفضت كل ما هو خلاق وإبداعى فى إنتاج الفكر والعقل الإسلاميين، فأدت لا إلى تغيير صورة الحضارة الإسلامية وحسب، بل أدت إلى أن أصبح الدين الإسلامى بهذا الشكل الذى فرضوه معوقاً حضارياً، بعد أن كان هو الدافع الحضارى الجديد والخطير الذى خرج به العرب من الجزيرة العربية، ليقيموا أعظم حضارة شهدتها القرون الوسطى، واستمرت إلى مطالع ظهور الحضارة الغربية.

هذه العقلية هى التى حكم بها المستشرقون على العقل العربى، برغم أن أصحابها ليسوا بالضرورة من العرب، بل ليسوا فى الحقيقة ممثلين للعقلية الإسلامية التى امتصت ما سبقها من حضارات بصدر رحب واسع، وأضافت إليها البعد الإسلامى الروحى الذى يتحدث عنه «توينبى» فى الفقرة التى نقلناها عنه. وهذه العقلية وسيادتها فترة، وسيادة أحكامها على الفن، سهلت على المستشرقين أن يرجعوا كل إشراق فنى إلى غير العرب، حتى ليقول «ليتمان» عن (ألف ليلة وليلة) فيما نقلته عنه سهير القلماوى (ص٢٣): «إن القصص التى يقل فيها السجع والشعر أصلها غير عربى على الأرجح، وإن يكن كثير من القصص الواضح أصله الهندى أو الفارسى قد حشد فيه شعر وسجع»، وهكذا يصل الأمر إلى حد الاعتماد على الصياغة فى تقرير الأحكام عن هذا الكتاب العظيم، برغم أن «ليتمان» وغيره يعرفون تماماً أن الصورة التى وصلتنا من (ألف ليلة وليلة) مرت بأكثر من صياغة فى أكثر من مرحلة زمنية، وأنها تمت بشكلها الحالى على الأرجح فى القرن الحادى عشر، كما أن الباحثين يذهبون فى استنتاجاتهم إلى أن هذه الصياغة صياغة مصرية.

وقد رسبت هذه الأحكام فى أذهان الدارسين العرب أنفسهم، وأخذوها أخذ المسلمات حتى يخرج محمد غنيمى هلال (ألف ليلة) فى كتابه (الأدب

المقارن) من عداد القصص العربى تماماً، فيقول فى ص٢٢٣ من الطبعة الثالثة لهذا الكتاب:

«وقصص ألف ليلة وليلة مدينة قطعا فى نشأتها إلى أصول هندية وفارسية كما قلنا، فهى تدخل فى عداد القصص المترجمة فى الأصل».

والحقيقة أن (ألف ليلة وليلة) تقدم من الأحكام ما هو عكس كل الأحكام التى قيلت عن العقلية العربية؛ فهى تثبت قدرة هذه العقلية على الإبداع الفنى الكامل والرائع.. كما تثبت قدرة هذه العقلية على الاقتباس وإعادة الخلق من جديد. وما قيل عن آثار للحضارات الأخرى إنما هو دليل على أن الحضارة الإسلامية إنما جاءت لتنقل البشرية نقلة جديدة إلى أمام، فهى لم تبن من فراغ، وإنما هى احترمت عقل الإنسانية وفكرها وإبداعها، فاستغلت كل ما هو صالح من نتاجها لتضيف إليه روحها وفكرها ورسالتها الجديدة إلى البشرية. وإذا كان العالم ظل منذ ترجمة «جالان» لـ(ألف ليلة) وحتى الآن، يعيش فى أحلام الإنسان وأشواقه ومخاوفه، من خلال قصصها وخيالها وحبكتها الفنية، فإن هذا يؤكد مالهذا الكتاب من دين كبير على هذا العالم، وعلى هذه الحضارة الغربية الحديثة؛ يجب أن يعود حباً واحتراماً لأصحاب الفضل فيه؛ هؤلاء الذين أجهدوا أنفسهم فى إعادة إبداعها من جديد، وأضافوا إليها همومهم وأحلامهم فى أعمال قصصية فريدة.

إن وجود الآثار البابلية والفارسية والهندية والإغريقية والمصرية، فى هذه الموسوعة الفنية الضخمة، لايشكل باعتراف كل الدارسين إلا جزءاً واحداً من أجزائها، أما الجزء الآخر منها فأدب قصصى جديد كل الجدة، يعبر عن مجتمعات إسلامية متأخرة إما عاشت فى بغداد وإما عاشت فى القاهرة وإما عاشت فى دمشق. وقد التفت المستشرقون إلى هذا الجزء الأخير، ولكنه لم يحظ باهتمامهم أو دراساتهم. وتقول سهير القلماوى عن عمل المستشرقين فى هذا الجزء، ص٢٧:

«يذكر أولسيترب فى صدد هذا الجزء الذى لايجدى فى درسه البحث عن مشابهاته فى الآداب القديمة إن لين قد ذكر أنه كله مصرى. ولكنه يرى كما قد رأى نولدكه من قبل أن هذه القصص تحمل ولاشك آثاراً لإخراج المصرى أو التحسينات المصرية. ولكن بغداد موطن الرشيد نواة اجتمعت حولها الأصول لكثير من هذه القصص التى مازال أثر هذا الأصل واضحاً فيها، لذلك يقسم أوليسترب الجزء الباقى إلى مجموعتين الأولى بغدادية والثانية مصرية كما فعل نولدكه من قبل وليتمان وغيره من بعده».

وهذا موقف غريب ممن أجهدوا أنفسهم فى البحث وراء كل شخصية وكل اسم وكل حرف فى الجزء التاريخى من (الليالى). فشئ من اثنين، إما أن هذا الجزء الواقعى من (الليالى) يرتبط فنياً بالموروث المصرى والبغدادى أو الموروث الفنى العربى كله، فكان لابد من البحث المماثل فيه عن الأصول الفنية الشعبية العربية هذه وتحليلها، ودراسة خصائصها والخروج منها بأحكام عن أصول القصة العربية الواقعية، وعن ملامحها الفنية؛ إذ هى بهذا، وبما أحدثته من استهواء عند المتلقين الغربيين عند ظهورها، أحد التيارات التى أثرت ولاشك فى إبداعهم القصصى الواقعى حين بدأوا يحاولون الإبداع فيه، وهذا اللون القصصى أسماه دارسو (الليالى) باسم القصة الخبرية، وهو على التخصيص - شئ غير الأخبار القائمة فى كتب التراث العربى، خاصة كتب الأدب والتاريخ، وهو بالقطع أيضاً شكل فنى جديد يلعب فيه الخيال دوراً كبيراً من ناحية، كما يحمل سمات الإنسان العادى فى المجتمع العربى. ويرسم صوراً واضحة لاهتماماته ومخاوفه وآلامه من ناحية أخرى. وهو يرتبط

من ناحية المنهج الفنى بالحكايات المرحة (أو الفابولا) التى سادت القرون الوسطى فى أوروبا والتى يذهب دارس مثل الكزاندر كراب إلى إخراجها من الفولكلور، وإدخالها فى دنيا التأليف القصصى الفنى.

إلا أننا مازلنا نقف عند تجاهل كل الدراسات التى تناولت (الفابولا) لتشهد أنها تتعمد جميعاً إغفال هذا الأصل المسبق لها، والبارز بروزاً واضحاً فى (الليالى) .

ولكن هذا الإهمال المتعمد لهذا الجزء إنما يوضح أن المستهدف من هذه الدراسات لا العلم الخالص، وإنما العلم المغرض الذى كان «بورتون» أوضح من عبر عن أهدافه فيما نقلنا عنه فى صدر هذا المقال.

وقد لفتت هذه الظاهرة المتجنية عند كل المستشرقين سهير القلماوى لفتاً قوياً، حتى تقول فى شبه لوم فى صفحة (٢٦):

«وأرى بهذه المناسبة أن ألاحظ شيئاً على بحث كثير من المستشرقين فى هذا الميدان وهو قولهم هذه ظاهرة لا تلائم الطبيعة العربية أو الأمة الإسلامية.. وهم قد أسرفوا فى الحكم على الطبيعة العربية والأمة الإسلامية لأنهم جعلوا أساس حكمهم الفكرة العامة التى أخذوها من كتب الأدب العربى وكتب الدين. وهذا الأساس للحكم غير كاف، فالذى لاشك فيه أن نواحى من ألصق ماتكون بهذا الموضوع، موضوع الأدب الشعبى، لم تصور لا فى كتب الأدب ولا فى كتب الدين».

ولسنا نريد فى الحقيقة إلا أن نضع هذا الكتاب فى مكانه الحقيقى على قمة موروثنا من المكتبة القصصية العربية والعالمية معاً، وإلا أن نلفت إلى أنه، برغم هذه المكانة الخطيرة، فإن الدراسات الفنية والنقدية والفولكلورية العربية مازالت مقصرة فى حقه تقصيراً مخجلاً ومخيفاً.

وقد آن الأوان لأن نعيد قراءة (الليالى) قراءة جديدة، على ضوء ماتوفر لنا من أعمال شعبية غربية أخرى، كالسير الشعبية العربية، وعلى ضوء كل ما توصلت إليه الأبحاث المعاصرة، عربية وغربية، من آراء ورؤى.



صيغ الكلام وأوجه الكتابة
فى ألف ليلة وليلة

محسن جاسم الموسوى*

تكاد (ألف ليلة وليلة) بشكلها المألوف وبطبعاتها المعدة عن بعض المخطوطات مجتمعة، أو عن طبعة بولاق، أو عن الأخرى المعدة هى الأخرى عن هذه أو غيرها، كالطبعة اليسوعية والشعبية، أن تضع القارئ والدارس فى محنة معقدة وهو يبحث عن أنماط الكتابة وأمزجتها فيها: فهل هى تلجأ إلى النثر أم إلى الشعر، إلى الكناية أو الاستعارة أم إلى التوصيل المباشر للكلام مرة واحدة؟ وهل هى معنيّة بتقاليد كتابية محددة أو أنها تخرج عنها لتوجد شيئاً آخر، وسطاً خاصاً بها يختلف أيضاً عن الحكاية الشعبية؟ وماذا يمكن أن يكون أسلوبها أو أساليبها؛ حوارية أم اعترافية، متداخلة أو متنوعة؟ وماذا بشأنها متنوعةً يختلط فيها العجائبى بالواقعى والغريب بالدنيوى؟ وما حجم المأخوذ عن الواقع، نادرة أو قصة رمزيةً مثلاً؟ وما أشكال التكييف فيه؟ وماذا عسانا نقول بشأن الدخيل عليها من آداب الآخرين، وما يرويه حكاتها عن المسعودى والتنوخى والأصمعى والتوحيدى والثعالبى مروراً بالقزوينى ومعاصريهم وقراءاتهم فى الآداب القريبة والبعيدة وثقافات شعوبها؟ [1].

ويمكن أن يقبل القارئ اليوم بما سبق أن أعلنه جسترتن، وغيره من كتاب النصف الأول من القرن العشرين، فى أنهم يرون فى تلك الجواهر والكنوز والملذات والمخلوقات التى تفيض بها الحكاية ترميزاً للحياة بغناها وتنوعها، كما يعرض لها الفن، ويعلى من شأنها بصفته هو الآخر حضوراً ترتجى الحياة بلوغه. لكن الحكايات تتنوع؛ فهى قد تلجأ إلى الشعر تجميلاً للسرد وتشويقاً، يتمدد فيه الرواة والمستمعون، الحكاة ومجالسهم، يستدعون فيه ما يألفون وما يعرفون فيبدو فى بعضه مقحماً. لكنه فى حكايات عدة أخرى ليس كذلك، كما فى حالات المصير المحزن للإنسان وهو متحير إزاء تقلبات الأزمان والخلان بعدما ناله الإفلاس وخلت خزائنه مما كان فيها من ثروة ورثها عن أبيه أو بعدما تعرض له الولاة والسلاطين بالعقاب والمصادرة

* أستاذ الأدب، كلية الآداب (منوبة)، جامعة تونس.

والملاحقة، إذ يلجأ الرواة والحكاة إلى ما يعرفون وما يحفظون؛ ولربما لايتطابق النص الشعرى مع المتن، لكنه - أى الحاكى - يضمنه فيه غير عابئ. وخلافه ماكان يأتى تورية أو حذفاً كذلك الذى يرويه الحموى عن غيره فى (ثمرات الأوراق) عن البرمكية وهى تدعو للرشيد بما يبدو ظاهراً صادقاً لكنه، كما يستكمله الرشيد لصحبه وجلسائه، ضاج بالتورية، استكماله يعنى عكسه تماماً، فكان محملاً بالإيحاء والاستدعاء[٢].

«قيل دخلت امرأة على هارون الرشيد وعنده جماعة من وجوه أصحابه فقالت: يا أمير المؤمنين أقر الله عينك وفرحك بما آتاك وأتم سعدك، لقد حكمت فقسطت، فقال لها: من تكونين أيتها المرأة؟ فقالت: من آل برمك ممن قتلت رجالهم وأخذت أموالهم وسلبت نوالهم. فقال: أما الرجال فقد مضى فيهم أمر الله ونفذ فيهم قدره وأما المال فمردود إليك ثم التفت إلى الحاضرين من أصحابه فقال: أتدرون ما قالت المرأة؟ فقال: مانراها قالت إلا خيراً قال ما أظنكم فهمتم ذلك. أما قولها أقر الله عينك، أى أسكنها عن الحركة وإذا أسكنت العين عن الحركة عميت. وأما قولها وفرحك بما آتاك فأخذته من قوله تعالى«حتى إذا فرحوا بما أوتوا أخذناهم بغتة» وأما قولها وأتم الله سعدك فأخذته من قول الشاعر:

إذا تم أمر بدا نقصه   ترقَّب زوالاً إذا قيل تم

وأما قولها لقد حكمت فقسطت فأخذته من قوله تعالى: «وأما القاسطون فكانوا لجهنم حطباً».

وتضيف النادرة:

«فتعجبوا من ذلك».

فالتورية والتلميح والحذف والاستدعاء كلها تحيل على مرجعية ينبغى أن يكون المستمع ملماً بها، وإلا ضاعت الفائدة وتساقط القصد. ومثل ذلك فى (ألف ليلة وليلة) حكاية عزيز وعزيزة مثلاً (الليلة ١١٢ - ١٢٠، ص٢٣٦)[٣]. فالعبارة التى تصر عزيزة على أن يعيدها عزيز على أسماع عشيقته الجديدة ابنة دليلة (الوفاء أمانة والغدر خيانة) لا معنى لها عند ابن عمها الولهان المنهمك بشهوة الجسد حتى كان يتناساها فى واحدة من اللقاءات التى عظم فيها الخطر عليه، ولولا أنه يتذكر ذلك لضاع: فعزيزة تعرف أنه دنيوى وجسدى، لايقوى على الصمود أمام الشهوات، ومن بينها شهوته للمشروب والمأكول والنوم، وكلها تعد فى مرجعيات ذلك الزمان وفضاءاته من مكونات الحياة الاعتيادية التى ينبغى أن تمتحن لدى الشخص قبل القبول به عشيقاً: لأن العشق يعنى فى تقاليده، باعتباره جزءاً من تلك المرجعيات، أن يتناسى العاشق كل شئ أمام المعشوق، تختفى عنده الشهوات أمام التطلع إلى اللقاء. أما غير ذلك، فينافى العرف والتقاليد. أى أن بنية الحكاية المذكورة تتشكل على مثل هذا التغاير بين المرغوب والمطلوب، القائم والمتوقع، ويتمظهر الشكل الخارجى للسرد فى أحداث تؤكد هذا الصراع وتتوالى فيه وتتصاعد[٤].

وتستند مثل هذه الحكاية إلى غيرها من الحكايات التى يبدو فيها الحب غريباً على من يجهل مرجعياته وفضاءاته. ولربما بدا الرواة ساذجين وهم يهرفون بما يعرفون بعجالة، قائلين: «فلما سمع منها ذلك سقط مغشياً عليه». ومثل هذا التعبير المتكرر ليس خاوياً كما نظن: إذ إن تكرره الذى يكاد يفرغه من مغزاه ودلالته هو استدعاء لتلك المرجعية التى كانت تتوقع من العاشقين هذه الآثار والنتائج، فالمرض والوهن والذهول والغيبوبة والموت، كلها من مزايا العشق الذى يكتفى بنفسه محمولاً ومولداً للفعل وانتهاء الحدث بالفناء: أى أن

متواليات السرد تشتغل فى ضوء هذه المرجعية، ويصبح حضور العشاق أو غيابهم أو ما يدل على الحالين من مكونات تحريك السرد، وكما يقول الوشاء:

«إن أول عـلامـات الهـوى على ذى الأدب نحول الجسم، وطول السقم، واصفرار اللون، وقلة النوم، وخـشـوع النظر، وإدمـان الفكر، وسرعة الدموع، وإظهـار الخشوع، وكـثـرة الأنين، وإعلان الحنين، وانسكاب العبرات، وتتابع الزفرات».

وقال الشاعر:

للعاشقين نحول يعرفون به

فى طول ماحالفوا الأحزان والأرقـا

ويروى عن المأمون أنه سأل عمـه إبراهيم بن المهدى (وكان كثير اللحم والشحم): بالله ياعم! عشقت قط؟ قال: نعم، يا أمير المؤمنين، وأنا الساعة عاشق. قال: وأنت على هذه الجثة والشحم الكثير!

ويروى عن العبـاس بن الأحنف أن جـارية ردت على ما يقوله بشأن الحب عارضة عليه مانال جسدها من الوهن بعد العشق، قائلة:

فلا حُبّ حتى يلصق الجلد بالحشا

وتخرس، حتى لا تجيب المناديا (٥)

وحتى عندما يبدو الحكى مغيباً للفعل فى السرد الصوفى، كما فى حكاية «رغيفى الخبز» (الليلة ٣٤٢، ص ٥٢٧)، مثلاً، فإن ثمة تموضعات يتخذها السرد داخل فضاءات مماثلة، يكثر فيها الحكى عن الإيثار. فهذا الزوج الغارق فى اللذة متناولاً (دجاجة) شهية مع زوجه يطرد سائلاً يطلب الطعام، فتنقلب الأزمان ويصبح هو فى الموقف نفسه، بينما تشاء الأحداث أن تتزوج المرأة من شخص آخر كان يتناول معها غداء مماثلاً فتعود من الباب باكية، فثمة سائل يطرق الباب تعرف فيه زوجها السابق، فيعترف جليسها أنه ذلك السائل السابق الذى شاءت الإرادة الإلهيـة أن تضعـه فى هذا الموقف الآن. وكان رغيفا الخبز يظهران فى شخصين يكرمان الآخر الذى دفعت به الأحداث والأزمان إلى الفقر والجوع. أى أن الإيثار الذى يتحرك محمولاً فى أفعال محجمة تستعين على حدودها بانقلاب الحظ، لايتأكد دلالياً دون ذلك القلق الذى يلف الحكايات، الرعب إزاء الغد، والخوف من غدر الزمن متجسداً فى الحظ والرغبة والسلطة.

لكن حضور هذه الإرادة يتمظهر دائماً فى أقوال وفاعلين، وهو حضور لايتحقق إلا عند اللزوم مؤكداً فى سلسلة من القرائن الشخصية والاجتماعية؛ فزوج الصائغ فى الليلة (٣٩٠، ص ٥٧٢) لايمكن أن تبادر زوجها بالسؤال عما فعله أو ارتكبه من خطأ لولا معرفتها بصدقه السـابق. لكنهـا لن تسـأله دون أن تكون هى الأخـرى صالحة بمعايير ذلك الزمان؛ فيظهر تقابل حدثين وفعلين وفاعلين، هو يقابله السقاء، هى وتقابلها الصبية الجميلة التى تعرض معصمها على الصائغ فيتجرأ بمسك المعصم وهو مالم يفعله من قبل، فتكون المشيئة جرأة السقاء لأول مرة منذ ثلاثين عاماً فى مد يده إلى معصم زوج الصائغ: فثمة (عدالة شعرية) تحققها العناية الإلهية، ويبدو العالم بموجبها متشابكاً متداخلاً. لكل فعل حسابه واعتباره ونتائجه.

ومثل هذا المبدأ، مبدأ «المصادفة» متمظهرة فى المشيئة الإلهية، يتخذ أشكالاً مختلفة، وهو ليس مصادفة تأتى بها الظروف فحسب ما دامت له اعتباراته الأخرى. أى أنه يمكن أن يكون مجرد افتعال أداتى، أو ملء فراغ لابد منه فى الفعل المغيب الذى تتحرك المتوالية السردية بموجبه، كالعثور على شئ، لكنه ليس كذلك، كما أنه يختلف عن مشاهد التعارف التى يعثر فيها (البطل) على وصيـة أو على أب أو على إرث: فـالجـارية التى تسـقط الورقة التى تحمل رسالة سيدتها شمس النهار إلى على

ابن بكار (الليلة ١٥٢ و١٥٣، ص ٣٣٠، وما بعدها) ليست وسيطاً فحسب، لأنها تؤدى بديل الفاعل الآخر، الشريك، أو السيدة. كما أن الجوهرى صديق ابن بكار الذى التقت عنده السيدة ابن بكار لأول مرة، ليس إلا البديل الذى يعنى غيابه، خائفاً من بطش الخليفة، انسحاب الظل عن على بن بكار، وموته بعد ذلك استناداً إلى تقاليد العشق التى جرى ذكرها: فالرسالة يلتقطها الجوهرى مصادفة ويتحقق ما فيها لأن المصادفة تشتغل فى فضاء آخر، للعشق فيه تقاليده، وللسلطة شروطها وسلوكها أيضاً، وللشخوص نتائج أفعالهم. ولو سقطت الورقة فى أيدى الخصوم لكانت النتيجة الموت أيضاً، وهو ما لايخيف العشاق. أى أن (المصادفة) قد تؤدى إلى النجاح أو إلى الإخفاق، وكلاهما لايغيبان كثيراً فى قصص العشق التى لا تعبأ بغير اللقاء مهما كانت النتائج المادية.

وتختلف هذه أيضاً عما هو مقدر ومكتوب ومخصص لشخص ما دون غيره؛ فعلى المصرى يلجأ إلى بيت (الأموات) فى بغداد رغم تحذيرات التاجر صاحب البيوت الثلاثة؛ فهو لايخشى الموت ولايعبأ به، فلربما هو ما يتمناه بعد الإفلاس والعذاب والحزن، ليفاجأ بأن صوتاً ما يدعوه باسمه، فيجيب بنعم، ويبدأ العفريت بفتح مغاليق السر. فالعفريت جاهل بصور الآخرين، وكل من دخل ولم يكن من يبحث عنه لقى مصيره المحتوم. أى أن العفريت يستند إلى (المكتوب) الذى لا يحيد عنه، وهذا المكتوب هو القرار الإلهى (القسمة) الذى لا مخرج منه ولا انشقاق، وهو نفسه الذى تستند إليه هذه الحكاية وغيرها كما استندت النوادر التاريخية التى ربما شكلت أساس حكايات المقدر والمكتوب لاسيما فى مجالات الكنوز والأرزاق بعد الإفلاس والعذاب. وإذا كان بعضهم يأتى إلى قدره من خلال **المنامات** والأحلام، فإن الآخرين يندفعون إلى **لحظة** الكشف والانكشاف هذه جراء **الإحباط** والخيبة. أى أن **المنام** هو الفعل المنعكس، وهو الإبدال المحكى للحدث، كما أنه (العناية الإلهية) التى تختصر المسافات الدنيوية (الزمان والمكان) عند الضرورة. أما الإحباط؛ فهو المحمولات التى يختزن بها الفعل ويتوالد. والحكاية المذكورة فى الليلتين (٤٣١ و٤٣٢ــ ص ٦٠٦) ، تستجمع العجائبى والواقعى، وتبقى على (المكتوب) أو (المقدر) سراً، فثمة من يولد وله مصيره. ويضطر القارئ إلى القبول بذلك مادام الواقعى بتفصيلاته وتحذيراته وآلامه يحتضن الغريب والمدهش، متسائلاً أولاً ثم راضياً بذلك.

والغريب أن الحكاية التى ربما تستند هى الأخرى إلى «حكاية الحسن المصرى» والكنز فى بغداد التى يوردها التنوخى وعنه ابن حجة الحموى (ص ٣١٠) تعول على الحضور العجائبى المفاجئ ليلاً ومناداته. فالمناداة هى اللغز، فإن كان المجيب هو المعنى نجا ومعه وله الكنز، وإلا حقّ فيه القتل. أى أن الحكاية تستعين بالعجائبى مرة واحدة، بينما تلجأ النوادر إلى **المنامات** التى ربما وجد لها أصحاب التفاسير سبباً منطقياً أو آخر يجاوز المألوف فى التوالى السببى.

فى هذا السياق، يورد ابن حجة عن التنوخى ماذكره له أبو الربيع سليمان بن داود عن رجل أتلف ماله: «فرأيت ليلة فى منامى كأن قائلاً يقول لى غناك بمصر»، وذهب إلى مصر فلم يجد ما يعينه حتى قبض عليه «الطائف» ظاناً إياه لصاً: «فبطحنى وضربنى مقارع»، فقص عليه قصته وما رآه فى المنام، فأجابه:

> «مارأيت أحمق منك والله لقد رأيت منذ كذا وكذا سنة فى النوم كأن رجلاً يقول لى ببغداد فى الشارع الفلانى فى المحلة الفلانية... فذكر دارى واسمى وفيها بستان وفيه سدرة تحتها مدفون ثلاثون ألف دينار».

ولم يلتفت الشرطى لهذا المنام. وعندما أطلقه ذهب ثانية نحو بغداد: «فقلعت السدرة وأثرت مكانها فوجدت جراباً فيه ثلاثون ألف دينار». أى أن المنام

يختصر المسافة من جانب ويعوض عن المصادفات من جانب آخر، لكن الحضور العجائبى هو الطرف المغيب من النادرة، فالحضور المذكور يمتحن الشرطى لو قدم إلى بغداد، كما امتحن غيره. ولربما انتهى إلى ما انتهى إليه غيره.

وقد لايشغل المنام حيز المصادفة بصفتها حضوراً إلهياً أو (قسمة)؛ إذ ربما يفعل فعل الحافز أولاً قبل أن يتوزع فى عدد من المحمولات والأفعال، أى قبل أن يؤثر فى التكوين النفسى للشخوص؛ ففى الليلة (١٣٤، ص٢٦٤)، ترى الملكة دنيا ابنة ملك جزائر الكافور مناماً عجيباً، يظهر فيه الصياد وقد ألقى بشبكته فاصطادت طيراً ذكراً انشغلت أنثاه بفك رجله، بينما تلاه منام آخر وقعت الأنثى خلاله فى المصيدة دون أن تجد من يعينها على الخلاص؛ فالمنام جاء بأخلاقيات الوفاء والخيانة، وأحالها إلى أفعال أو تهيؤات، أثرت فى تشديد التحول الداخلى، أو الفعل لدى الأنثى، وكان أن قررت رفض الرجال. أى أن المنام هو الوسيط الذى جرى من خلاله تحويل الشخصية وانقلابها من حال إلى حال، وهو يحتضن فى داخله الاختزال الزمانى والمكانى ليؤدى الانقلاب المذكور، ولابد من منام معاكس أو ما يتجسد عنه لاستعادة الشخصية الأولى قبل التحول، وهو ما تلجأ إليه الحكاية لاستعادة التوازن فى الموقف، على غرار ما جرى بين شهرزاد وشهريار.

وغالباً ما تتمحور حكايات النفور من الآخر حول موتيفات متشابهة، كالمنام مثلاً فى حكاية دنيا ابنة الملك شاه زمان صاحبة صورة الغزلان التى لم يستطع الراوى توظيفها تماماً بعدما ظهرت لديه فى حكاية «عزيز وعزيزة» (ج ١، ص٢٦٤): فابنة دليلة تعطيه المنديل وعليه صورة الغزلان الفريدة؛ وتعتز عزيزة بالمنديل، وتبقيه مع وصية لاحقة لعزيز بالحذر. وإذا مابقى حياً فعليه أن يعرف صاحبة هذا التصوير: فهى ليست أختاً لابنة دليلة، وإنما هى دنيا العازفة عن الدنيا والرجال، المكتفية بذاتها وببستان لذتها. والمنديل مصيدة للرجال، لأن جمال الصورة هو الإغراء والتحدى والمصيدة: وكل من يذهب إلى هناك باحثاً عن صاحبة الصورة يمكن أن يواجه الشقاء والعذاب والوهن والخيبة أو الموت. هذا ما تريده ابنة دليلة لمن لاتريد لهم الموت على يديها، وعندما لم تعد لها بهم حاجة كما تقول، فالمنديل يشكل حافزاً فى رحلة البحث، شأنه شأن حوافز الفعل فى الأسطورة. وهو يتسلل فى الحكايات حسب هذه الوظيفة، ومن شأنه تحريك السرد، كما حصل لتاج الملوك: فالمنديل يحرك عزيزاً بعدما لم تعد لديه «آلة مثل الرجال ولاحيلة»، لكنه يعوض عن (الآلة) بطلب المجازفة، فيسمع الطواشى الأسود يتساءل عما إذا كان هناك غير البستانى، فالطقوس تستدعى سرانية عالية يمتد فيها جسد دنيا من خلال عشرات الجوارى المرافقات اللاتى يشغلن فضاء المكان المحدود، لكنهن يصبحن فى عين عزيز المأخوذ بجمال دنيا عالماً آخر، فدنيا لوحدها «القمر نزل فى الأرض»، وهو يتذكر فى تلك اللحظة استحالة الوصل وخيبة الرحلة، فهى ابنة ملك «وأنا تاجر»، كما أنه ليس رجلا الآن (الليلة ١٢٦ ج١، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٥).

لكن تنحيه عن مكانه يحتم انشغال المكان بغيره، ولهذا يتوزع دور عزيز فى المنادمة والتشويق، بينما ينحرف دور تاج الملوك من مستمع إلى فاعل، أما الفضاء الذى يسرح فيه الاثنان فيفيض بالرغبة والشهوة التى تتجسد فى حركات الآخرين كالعجوز المتصابية أمام تاج الملوك أو شيخ السوق المأخوذ بأرداف الاثنين اللذين يقرران الضحك عليه فيصطحبانه فى الحمام (الليلة ١٣٢، ج ١، ص ٢٥٨). أما الإحالات المتكررة فى موضوع العشق والرغبة فهى تتموضع فى ما هو شائع ومألوف عن صفات العشاق وأحوالهم وما هو موصوف لعلاجهم، فينشد عزيز، (الليلة ١٣٤، ج١، ص ٢٦٥ـ ٢٦٦):

زعم ابن سينا فى أصول كلامه

أن المحب دواؤه الألحـــان

ووصال مثل حبيبه من جنسه

والنقل والمشروب والبستان

فصحبت غيرك للتداوى مرة

وأعاننى المقدور والإمكان

فعلمت أن الحب داء قاتل

فيــه ابن سينا طبــه هذيان

أى أن الشعر الذى يحيل على فضاء ثقافى - اجتماعى يحتج على ماهو مألوف وشائع فى هذا الفضاء، مستنتجاً أن التجربة لاتؤكد ما يقال، ولابد من طلب الحبيب بعينه لامخالطة غيره والتنفيس عن الرغبة وشروطها وضروراتها فى محيط مشابه ومناسب. أى أن الشعر يؤكد الحافز الذى انطلقت منه الرحلة إلى جزر الكافور.

ولابد من المحاولة، والثانية، والثالثة، وبعدها معرفة الأمور قبل وقوع المحذور، فكان تهديد دنيا جازماً وقاطعاً مع ما تحملته العجوز الوسيطة من ضرب موجع من دنيا التى لاتحتمل الرجال؛ أى أن الرغبة الدافعة للرحلة تواجه بعقبة كأداء، وبرغبة مضادة وصدام قاتل. ولابد من انعطاف آخر فى الفعل يحتال على الصدام بين الرغبتين، وكان ذلك يتطلب معرفة السر الذى تنطلق منه الرغبة المضادة.

ويصبح السر، أو يكاد، الجوهر الذى تلتف حوله الرغبة المخنوقة الرافضة للآخر: فالخيانة التى تشكل الخرق والجرح الذى تنطلق الحكايات لمداواته وغلقه، تستعاد هنا مناماً يتسلل إلى الصحو ويغرق الرغبات والشهوات بالخوف من الخديعة والخيانة؛ إذ رأت دنيا مناماً يظهر فيه صياد الطيور بشباكه، بينما تسارع أنثى الطير لفك رجل ذكرها العالقة؛ وفى مرة أخرى علقت رجلها وبقيت لوحدها حتى جاء الصياد وذبحها. ومنذ ذلك الحين، كما تقول العجوز، كرهت دنيا الرجال وذكرهم (ص٢٦٤).

ومن الواضح أن (الجرح) هنا هو ما تتمركز حوله حكايات الجنس والرغبة لا العشق، وهو التهديد الذى تخشاه مؤسسات الزواج وعلاقات الجنس الممتدة فى البساتين أو فى القصور، كما هو أمر حكاية ابنة دليلة والأخرى فى زقاق النقيب أو غيرهما. ولهذا يصبح (المنام) تأكيداً للخوف القابع فى الذهن، الذى يجرى التعويض عنه بالحجر وبالمطالبة بـ«صنعة الديك» لابغيرها.

ومثل هذا المنام يعطل الفعل فى رحلة البحث من جانب، ويضطر الفاعلين إلى إعادة تكوين جادة الفعل وأنساقه، فلابد من أمر معاكس لهذا المنام، يهدمه من خلال تشكيلاته. وهنا تضيع فى الحكاية (علاقة) صورة الغزلان فى المنديل الذى تعده دنيا وتوزعه فى أصقاع العالم، فمن الواضح أن الراوى لم يستكمل الطرف الآخر من الصورة التى يمكن أن تكون إعادة تكوين للمنام فى تشكيل حيوانى فريد وجميل كالغزلان، أو الأنثى فى أشد لحظاتها رشاقة وجاذبية وشهوانية، لكنها فى أشد قدراتها على الرفض من خلال تماهيها الكلى مع الطبيعة وتحررها من «الشهوة» بمدلولها المحصور بين الأنثى والذكر. ولهذا، سرعان ما استثمر الوزير المرافق لتاج الملوك ماله وعقله لاستغلال البستان والتسلل من خلاله مع نحاتين ورسامين وصباغين لفك عقدة المنام من خلال تصويره على المدخل وإلحاقه بصورة أخرى لذكر طير ينقض عليه نسر قوى. وبدا لدنيا كأن ما رأته لم يكتمل تماماً، فثمة عذر للذكر الذى لم يغب أو يهجر وإنما تعرض هو الآخر للنكبة، فكان ماكان، وكلاهما فى مصير واحد. أى أن الرسم هو وحده الذى يعيد تفكيك المنام ويعيد تشكيله من جديد، ليكون

الإجابة على رسوم منديلها التى توقد الرغبة لدى الآخرين ليواجهوا بعدئذ الصدمة والخيبة والعذاب، فى فعل ثأرى يكرر آثار السياط الملتهبة على أجساد الآخرين أو يؤكد ذلك البتر العلنى للذكورة الذى تزاوله ابنة دليلة بتشف واضح.

ولايصبح المنام مزدوج الأداء دون هذا الاستكمال الذى يحقق التئام الجرح، تماماً كما أن الحكايات الشهرزادية تؤدى دوراً مماثلاً إزاء المستقبل أو شهريار؛ إذ مهما قيل عن فعل التناقض والأضداد فى الحكايات، فإن توليدات هذا الفعل تؤدى دائماً إلى المصالحة أو بديلها، وحتى مجموعات الذكور المخصيين يخلون أدوارهم لغيرهم لا ليكونوا الفاعل المساعد فحسب وإنما الحكاة أيضاً الذين ينخرطون فى دورهم اللاحق حسب طلب مستقبل حكاياتهم.

أما الحضور العجائبى فلا يتوقف عند حد؛ فربما كان مصباحاً مسحوراً أو خاتماً، لكنه قد يكتسب صفات أخرى غير معلومة، تبقيها الحكايات سراً، أو لعل الرواة يتناسون بعض تفصيلاتها: فالحضور يتوزع بين ما هو أداتى كالخواتم والمصابيح، وما هو (بلاغى) يلجأ إلى المبالغات والإسراف فى الوصف، كما هو شأن ما يلتقيه السندباد من رحلاته، وهناك مايبدو قريباً إلى ما يتحقق مستقبلاً من مكتشفات كالبساط السحرى وغيره. ومثل هذه الأنماط العجائبية التى يعدها تودوروف من (الخارق) ليست وحيدة فى (ألف ليلة وليلة)[6]؛ إذ إن من السهل أن نتبين حضورها السردى بصفتها محركة للسرد، ناقلة إياه من حال إلى حال، من الاستقرار إلى الحركة . لكن العنصر الخارق، العفريت والجن، يمكن أن يتمدد هو الآخر، يتقلب فى عدة أشكال، لغرض آخر هو مفاجأة القناعات الساذجة، والتصورات البشرية المتصالحة، كما حصل له مع على السائس: فما يؤديه العفريت هو (تسفيه فكه)، وهو تمادى الراوى فى التفكه والسخرية، وإطلاق سراح المخيلة فى الضحك؛ إذ إن الهدف محدود يراد به فك ارتباط السائس عن الوهم الذى - وللمفارقة - تأتى به المخيلة المريضة للملك الغضوب: فالملك يريد تزويج ابنة الوزير للسائس تحقيراً لها، مادام والدها يرفض تزويجها منه لارتباطها بابن عمها، ولابد من اقتلاع الأطراف الأخرى مادام الملوك لايقعون فى شبكة العجائبى[7]. فثمة تصالح بين الطرفين مادام هؤلاء يشغلون السلطة. كأن الرواة يرتضون بما هو قائم، مقتصرين على تفاعل العجائبى مع الأبناء. ولهذا، يبتعد السائس مضطرباً عما يعتبره عالماً آخر، وفاقاً بين الإنس والجن، بين الجميلات والعفاريت، عليه التنصل منه والابتعاد عنه (الليلة ٢١، ج١، ص٦١)[8].

وتختلف عن (العفريت) بحضوره المذكور (الخرزة) التى تقدر على الاستدراج والتحول والانتقال: فالخرزة فى الليلتين - (٢٦٨ و ٢٦٩) المودعة لدى حسن مريم مليئة بالرموز، ولغاتها تتداخل فى الأفعال، أو إنها الأفعال، فلا حدث دونها أو خارجها، وما على حسن مريم إلا دعك الوجوه لتتحرك الحياة المادية وتتجسد حسب الصور المعروضة فى الخرزة. أى أن الخرزة ليست وسيطاً عجيباً، وإنما تعرض لها حكاية مريم مع علاء الدين أبى الشامات وزوجه زبيدة العوادية على أنها الإبدال الملغز للأمانى، وألغازها هى لغاتها الآمرة للخارج، ولهذا تمتد فى طقوس الديانات، وتجمع بينها وتأتى إلى الحكايات بنمط عجائبى آخر تلتقى فيه الطقوس بالألغاز (ص ٤٤٢)، ولهذا تختلف الخرزة عن الخواتم السحرية مثلاً، فهى موقوفة عند حسن مريم، لاتأتى بشئ عندما تقع عند «الجاهلين بسرها» (ص٤٤٠).

ويمكن للصعلوك الثانى أن (يكسر هذه القبة التى عليها النقش) - الليلة ١٢، ص ٣٦- فتكون تلك علامة العفريت، الاستدعاء الذى لايحس به غيره، لكن الاستدعاء المذكور يعنى توافق النقش مع صاحبه، وامتداده فى الحكاية يقتصر على تحريك الفعل، مناداة العجائبى للحضور لأمر خطير: أى أنه لايشتمل إلا على

(لغة) خاصة تماماً لايعنى بها غير صاحبها، وهى بالتالى واحدة من (اللغات) الخاصة الكثيرة التى تشتغل فى (ألف ليلة وليلة) على أنها من لغات الحكى. وقد تضمر اللغة المذكورة، فى حدودها العلاماتية أو الإشارية التى يجرى التعامل معها حكاً أو دعكاً أو كسراً أو رفساً، ولايجرى تحريرها إلا بعد الإنجاز، أى بعد تمكنها الوظيفى. ولهذا يجرى التحفظ بشدة على «الفص الأحمر» ذى الأسماء المنقوشة لما يختزنه من طاقات، فتتأكد سريته بمعادلته بـ«البكارة» أو بالطهر الجنسى عند بدور عندما تربط الفص الأحمر «على دكة لباسها ـ ص ٣٧٢». وكما أن فض البكارة قد ينتهى إلى الموت عند شهريار، فإن فقدان الفص قد ينتهى بكارثة.

وتتشكل بعض الطلاسم فى فضاءات السحر والحجاب فى المجتمع الوسيط، وهى فضاءات أخذت عن غيرها أيضاً فاكتظت بفعاليات وطقوس ورقى وغير ذلك: إذ لربما تبدو حكاية «أبى محمد الكسلان» (الليلة ٣٠١ ـ ٣٠٤، ص ٤٧٤ ـ ٤٨٠) غريبة دون معرفة دور العنصر الخارق فيها. فأبو المظفر يبتاع له القرد الذليل المسكين، والقرد يعينه فى حياته ويجمع له المال، ثم يظهر له بلسان إنسان: «فلما سمعت كلامه فزعت فزعاً شديداً». أى أن اللسان الإنسى من القرد، المارد، بدا مرعباً لمغايرته للمتوقع ولاختلافه عما هو محتمل. لكنه سرعان ما يبدو مقبولاً عندما يعرض لما فى النفس البشرية من تمنيات، كالزواج من ابنة الشريف فى سوق العلافين (ص ٤٧٧). وتنتهى حركة الحكاية بمعرفة سر القرد أولاً؛ فهو يظهر بهذه الصورة ويداعب عاطفة أبى المظفر لكى يبلغ البصرة، ويتحايل على ابنة الشريف لاختطافها. أما سر استحالة الخطف فهو الطلسم الذى يحول دون دخول المارد إلى دارها:

«قد عملت هذا الطلسم فى هذه الخزانة خوفاً على بنتى من هذا الملعون».

أما تدمير الطلسم، فقد قام به أبو محمد الكسلان جاهلاً بشأنه، فحسب وصية العفريت (القرد) جرى مايلى:

«فى صدر القاعة التى تدخل فيها على بنت الشريف خزانة وعلى بابها حلقة من نحاس والمفاتيح تحت الحلقة فخذها وافتح الباب تجد صندوقاً من حديد على أركانه أربع رايات من الطلسم وفى وسط ذلك طشت ملآن من المال وفى جانبه إحدى عشرة حية وفى الطشت ديك أفرق أبيض مربوط وهناك سكين بجانب الصندوق فخذ السكين واذبح بها الديك وقطع الرايات وكب الصندوق وبعد ذلك اخرج للعروسة وأزل بكارتها» (ص٤٧٧).

وعندما فعل ذلك كان المارد فى القاعة ليخطف العروس.

واختطاف العروس معشوقة المردة يتكرر فى (ألف ليلة وليلة)، لكن الطلاسم تحول دون ذلك، وهى طلاسم لايجرى (فكها) دون العنصر الإنسى المخدوع؛ أما الرواة فيسقطون على مكونات الطلاسم سرية تتجسد بالمفاتيح وغيرها لمنح صورة الطلسم تلغيزاً مناسباً. أما المقصود خارج التجسيد، فهو وجود لغة تلغى لغة أخرى؛ فالطلسم هو وسيط ملغوم يلغى وسيطاً ملغوماً آخر بحكم ما يحتويه من ألغاز يدركها الآخر دون أن يكون قادراً على التفاعل المباشر معها. وتقابل اللغات (الملغزة) وتصارعها يشكل مزية خاصة من مزايا حكايات (ألف ليلة وليلة)، وهى لغات لاتأتى جزافاً شأن لغات التوصيل اليومى؛ وهى بشرائها وكثافتها وشدتها قد تقود إلى انفجار الفعل واشتباكه، كما حصل فى حكاية الصعلوك الثانى: فابنة الملك ألمت بـ«مائة وسبعين باباً»من أبواب السحر، ولهذا:

« أخذت بيدها سكيناً مكتوباً عليها أسماء عبرانية وخطت بها دائرة فى وسط القصر

وكتبت فيها أسماء وطلاسم وعزمت بكلام وقرأت كلاماً لايفهم فبعد ساعة أظلمت علينا جهات القصر حتى ظننا أن الدنيا قد انطبقت علينا وإذا بالعفريت قد تدلى علينا فى أقبح صفة» (الليلة ١٤، ص ٣٩).

فاستدعاء العفريت للمنازلة المسحورة ليس اعتيادياً، ولهذا جرى استخدام أكثر من لغة وإشارة، من أسماء وطلاسم وتعزيم، لايفهمها الجلوس، لكنها تستخدم عند الضرورة، كاستعادة الشكل البشرى للقرد المسخ مثلاً.

وبينما يكون هذا الحشد الملغز من الأسماء والطلاسم والإشارات تكثيفاً شديداً لواحدة من لغات الحكى فى (ألف ليلة وليلة)، فيها يتم التماهى الكلى بين العلامة والأداء وتزول الحدود بين الحركة والاسم، فإن التمدد الذى ينطوى عليه الحكى نفسه لتأجيل الأفعال يبقى العمود الفقرى الذى تستند إليه الحكايات؛ فدون الكلام يتحقق الفعل، وبالمماطلة يتم التأجيل لغرض تحقيق الانقلاب فى شخصية شهر يار. أى أننا إزاء لغات أخرى متباينة داخل الحكايات، كلها تروم تحقيق الانقلاب والتحول فى الشخصيات، من بشرى إلى مسخ، ومن مسخ إلى إنس، ومن دموى إلى «بيتى أليف». وبينما يلجأ الحكى الأساس إلى التمدد والتشويق لتحقيق التحولات فى الشخوص أنفسهم، كما هو الأمر بالنسبة إلى شهريار، يستعين الرواة بالرسم لتحقيق أثر مماثل كما هو الحاصل فى حكاية دنيا (الليلة ١٢٦ ـ ١٢٧، ص ٢٦٤)، فالرسم هو تشويق يلجأ إليه الرواة، لكنه مكثف هو الآخر خالص من التمدد لما ينطوى عليه من حكاية مضادة للمنام. ومثله مثل القصص الرمزية التى تحفل بها الحكايات والمكيفة عن (كليلة ودمنة) (الليالى ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥١، ١٥٢، ص ٣٠٧ ـ ٣٢٠) وهى التى تستعين بالحكى من أجل حكمة ما أو مأثورات لها اقترانها بفضاءات ذلك المجتمع وهمومه، بصفتها اللغة المنحرفة للنقد الاجتماعى والسياسى. وبينما يتغنى الثعلب بما يرد فى المقامات (الحريرى): «عش بالخداع فأنت فى زمن بنوه كأسد بيشه» (ص ٣١٢)، كان آخر يكرر ما قالته عزيزة لابنة دليلة فى «أن الوفاء مليح» (ص ٣١٣).

ولاتشتغل الشبهات لوحدها فى حكى من هذا النوع يتحقق فيه الامتزاج بين الحدث والكلام؛ فهى من مكونات الفعل ودوافعه، لكنها لا تكتفى لوحدها إلا عندما تعتلى المجموعة سلطة جائرة؛ إذ يظن الخليفة فى حكاية «علاء الدين أبى الشامات» (الليلة ٢٦٦، ص ٤٣٩) أنه قتل من يومه بعدما أمر الدنف بتنفيذ ذلك، ولهذا قال لابنه بعدما تحقق من براءته إن ما جرى كان مقدراً ومكتوباً؛ فالمماليك وبعض الشخوص التاريخيين من خلفاء أو سلاطين ظنوا فى السلطة وامتيازها بديلاً للقضاء والقدر، وهو ما يلتقطه الحكى ويبنى على منواله.

أما فى الحكاية بشكلها الواسع المعروف، فإن العفريت مثلاً فى الليلة (١٣، حكاية القلندرى أو الصعلوك الثانى، ص ٣٦) لم يتأكد من خيانة الصبية السجينة لديه منذ ليلة زفافها إلا بعدما رأى (النعل والفاس) فقال لها: «ماهذا إلا متاع الإنس»؛ وبدأ بمعاقبتها، لكنه لم يبتدئ فعل القتل إلا بعدما انقلب فى صورة أعجمى حاملاً الفاس والنعل معه متجولاً فى المدينة باحثاً عن صاحب النعل والفأس؛ عند ذلك يجرى التعذيب والموت أمامه، امتحاناً لمقدار عشقه، فتكون الصبية الأكثر وفاء والأكثر عرضةً للبطش ضمن البنية التراتبية ذاتها.

وتؤدى مثل هذه الآثار والنياشين دوراً كبيراً فى (ألف ليلة وليلة) لإحكام الفعل، وتأكيد فاعلية المبنى، كما أنها تلقى على المتن سمة الاحتمال، على الرغم من شدة مجاوزة مثل هذه الصفة فى عدد كبير من الحكايات. ومثل هذه الدلالات كانت تتكرر فى القصص التاريخى، شأن مايفعله الملك عندما يهم بزوجة فيروز فيبعثه فى رحلة ليذهب إلى المنزل، وينسى بعض

آثاره، نعله مثلاً، فيأتي فيروز ويظن ما لا يفصح عنه فيكتفي بإبقائها زائرة لأهلها حتى يعلم على لسان الملك أن بستانه لم يزل سليماً أميناً. وعلى الرغم من أن الفعل أو محمولاته المباشرة (كالخيانة الزوجية فى الحكاية الإطار مثلاً) كان حافزاً ودافعاً لتوالى السرد وانهمار الحكى، فإن الحكى هو مولد للفعل ومتوالياته أيضاً: وهكذا، فلولا الخيانة لما اندفع شهريار وأخوه إلى رحلة البحث والاكتشاف ومن ثم العودة بقرار وإصرار جديدين. ولولا العودة الجديدة (عودة التحول بعد قصة الصبية والعفريت) لما كان مجرى الدم، وبعدئذ مجرى الحكى لإيقافه، فثمة مجريان يتنازعان المساحة، ويعنى توقف أحدهما تدفق الآخر، وهكذا ينقض كل منهما الآخر وينفيه ويستدعى التنافس المطلق الذى لامناص منه، وهكذا كان العفريت يطالب الصياد بالأمان ثانية، وأن يطلقه من القمقم، وإلا يفعل معه كما عمل أمامه مع عاتكة. (وما شأنهما) سأله الصياد، فقال العفريت ماهذا وقت حديث وأنا فى السجن...إلخ.) ـ (الليلة ٦، ص ١٨). فالحكى والخروج من القمقم والمشاركة فى الحدث هما أمر واحد. ولعل اشتباك الحكى بالحدث وتداخلهما هو الذى ينسى القارئ مشكلة التنافس المذكورة، فربما ينفعل ملك الصين حقاً ويقرر معاقبة المجموعة التى تراهن على كسب وده عندما يتعاظم لديه الشعور بسفاهة مالديهم، فالحكى هو الشخصية، وكلما بدا هشاً بدت «الشخصية/ السارد» هشة ضعيفة: وعندما تشتغل حوافز الترغيب وحب الاستطلاع يتدفق الحكى بقوة أكبر. فاللغة التى انطوى عليها تجربة متداخلة كالتى قادت بالأحدب و«قتلته المشبوهين» تضعف كلما راهنت على زوايا عدة لقضية واحدة كميتة الأحدب، لكنها تختزن الكثير عندما تستجمع مكونات الحاضر مع الماضى والمستقبل؛ فالمنام الذى يراه الأعرابى الذى يوصيه بالذهاب إلى البصرة للتاجر الفلانى و«أمارة الغولة» إشارة وتذكار هو تكشيف آخر لمعنى المواثيق والاعتبارات التى تشد الناس بعضهم للآخر أيام الأزمات والتقلبات. ولهذا، جاءت الحكاية غنية مليئة بالقرائن الاجتماعية (الليلة ٢٩٩ ، ص ٤٧٢). ومثلها الرقاع التى تستوجب توليد متواليات الأفعال: فهى لا تأتى إلا عند المواقف الصعبة، وعندها تلغى حدثاً وتقود إلى آخر، فهى حوافز فاعلة، كما حصل فى الليلتين ٢٩٧ ـ ٢٩٨، عندما اضطرت الشابة البصرية إلى إيصال الرقعة إلى خالد عبد الله القسرى (ص ٤٧١): فتكتم الشاب على سره، وقبوله بالتهمة على أنه لص، يعنى فى ضوء الحكى فى (ألف ليلة وليلة) السماح للمجرى الآخر بالتدفق، فإما الكلام أو مجرى الدم، ولهذا كان على وشك (النطع) عندما كشفت الفتاة عن وجه (كالقمر) وبيدها الرقعة للأمير: وكانت الرقعة كلاماً، فيها قصة التستر على العشق مخافة الفضيحة. وهكذا كانت الرقعة تشتغل فى فضاء الحكى أولاً بصفتها كلاماً موقفاً لمجرى الدم، كما أنها فى فضاءات الحكايات الاجتماعية تستأنف العلاقة بتقاليد العشق وما تشتمل عليه من تضحية وذبول وموت، وهى تقاليد تحظى بالعناية والتقدير فى حينه، ولهذا اندفع الأمير إلى التعجيل بتحقيق زواج العشيقين. ومثل ذلك الليلة ٤٣، فغانم بن أيوب متيم حسب هذه التقاليد وهو يعجز عن بلوغ قوت القلوب التى أريد لها أن تبقى عذراء لا يفضها غير الخليفة:

«الآن أوضح لك أمرى حتى تعرف قدرى وينكشف لك سرى ويظهر لك عذرى. قال نعم: فعند ذلك شقت ذيل قميصها ومدت يدها إلى تكة لباسها وقالت له ياسيدى اقرأ الذى على هذا الطرف فأخذ طرف الدكة (؟) فى يده ونظره فوجد مرقوماً عليه بالذهب أنا لك وأنت لى يا ابن عم النبى»(الليلة ٤٨، ج١ ـ بولاق ـ ص١٣٢).

ولهذا لايتحرك الفعل، فعل العشق المهدود، فى تمييزه عن الحدث الدرامى إلا بعد نقض العهد من الخليفة (ص ١٣٦).

وتكتسب الليالى من ٤٨٦ إلى ٤٩٤ أهمية من ناحية القيمة السردية لحكايات (ألف ليلة وليلة)، علاوة على ما تفضى إليه من «جدليات الحكى» وماتمتد فيه من فضاءات زمانية ومكانية: فالسرد يستجيب لرغبة الخليفة كما تستجيب شهرزاد لمثل هذه الرغبة عند شهريار؛ أى أن مستقبل الحكاية هو المعنى بهذه الحكايات، كما أن التمهيد السردى الذى يقود للحكاية له أسبابه الشخصية عند مستقبل السرد نفسه. وبينما كان شهريار يضيق ذرعاً بالنساء فيقدم على ما يقدم عليه للإبقاء على نسوته أبكاراً ينتهين عند الليلة الأولى، كان الرشيد يقول لجعفر: «إن صدرى ضيق»، فثمة سبب يخصه أولاً تنتهى عنده الأسباب والمبررات لدى الآخرين، ويصبح الآخرون تابعين لهذه الرغبة. وعندما يتشكل أمامه مشهد آخر لخليفة مدع يضاهيه وجاهة ومكانة ومالاً وجمالاً وتهتكاً ومتعة، هو التاجر محمد على الجوهرى، يشعر الخليفة بارتياح خاص، لأن الجوهرى يؤسس مجلسه ويوجد طقوسه تعويضاً عن فقدانه دنيا البرمكية التى طردته بعدما وطأها: «درة لم تثقب ومهرة لم تركب»، ولو كانت غير ذلك لما تفاخر بها عذراء.

لكن الفجيعة الجسدية، والجنسية تحديدا، هى حافز للروى، ولتدفق الكلام، على الرغم من أن الاستجابة المذكورة تتفاوت بين الواحد والآخر، فسيدة الفجيعة شهرزاد تراهن على إعادة تكييف شخصية شهزيار من خلال الحكى، وهى مراهنة تستدرج فى داخلها عشرات المراهنات الأخرى بين الإنس والجن، بين «تودد» والفقهاء الذين تشترط عليهم بعد الهزيمة خلع سراويلهم وملابسهم؛ فثمة علاقة بين الفجيعة والهزيمة والحكى. وكما أن شهرزاد رأت نفسها معنية ببنات جنسها، كانت دنيا ابنة شهرمان ملك جزائر الكافور تحكى للقهرمانة ما يبقى سراً لولا إقدام الأخيرة على تقديمه لعزيز وتاج الملوك، أى أن القهرمانة هى الوكيل القائم على الروى المؤجل؛ فحيث ينتهى المنام بالقرار لاترى دنيا ضرورة فى السرد، فتوقف كل شئ عند انتهاء الأحداث، وتجمدها عند الجولة الأسبوعية فى البستان. لكن مرآها فى البستان سيثير الشهوة لدى عزيز الذى يراقب عن بعد، وكلما شاهد المزيد منها ضج جسده بالرغبة العاجزة، يقول:

«جزت على جزائر الكافور وقلعة البلور وهى سبع جزائر والحاكم عليها ملك يقال له شهرمان وله بنت يقال لها دنيا فقيل لى إنها هى التى تصور صورة الغزلان وهذه الصورة التى معك من جملة تصويرها فلما علمت ذلك زادت بى الأشواق وغرقت فى بحر الفكر والاحتراق فبكيت على روحى لأنى بقيت مثل المرأة ولم تبق لى آلة مثل الرجال» (الليلة ١٢٨، ص ٢٥٤).

ثم يضيف بعد الرؤية:

«واختفيت وإذا بطواشى أسود أخرج رأسه من الباب وقال ياشيخ هل عندك أحد؟ فقال: لا، فقال له: اغلق الباب، فأغلق الشيخ باب البستان وإذا بالسيدة دنيا طلعت من الباب فلما رأيتها ظننت أنها القمر نزل فى الأرض فاندهش عقلى وصرت مشتاقاً إليها كاشتياق الظمآن إلى الماء. وبعد ساعة أغلقت الباب ومضت فعند ذلك خرجت أنا من البستان وقصدت منزلى وعرفت أنى لا أصل إليها ولا أنا من رجالها خصوصاً وقد صرت مثل المرأة» (الليلة ١٢٩، ص ٢٥٥).

أى أن فجيعته هى التى تدعوه لاستعادة التجربة التى لم تستكمل نفسها فى ذاته، ولم يزل يستذكر ويتأمل ويشقى حتى يجد من يعوض له فجيعته، بديلاً ذكورياً كتاج الملوك. ولايتوقف الحكى مادام الإحساس بالفجيعة قائماً، ولهذا جرى تعويضه بالمشاغلة والعطايا والمسؤولية والأخوة المكتسبة، وبالحكى أيضاً.

ولايصمت الخصيان الثلاثة عن الحكى إلا عند «استكمال قصة فقدانهم الذكورة لكل قادم جديد منهم»(الليلتان ٣٨و٣٩، ص١٢٧، ١٢٨، ١٢٩)، فهم ينشغلون بهذا الأمر مادامو ينفذون الآن ما لا تشكل الذكورة المفقودة خطراً عليه. ولا يقل حافزاً ومحركاً للحكى الشعور بالفجيعة فى حدود الخيانة الجنسية، كالبغدادية والسائس(الليلة ٢٨٣). فالخيانة التى تمارسها مع أقذر الناس هى عهدها على نفسها الآن، عارفة أن الممارسة عهر، تدفع للسائس بموجبه خمسين مثقالاً ذهباً كل مرة، ومعها قصتها (ص ٤٥٨) التى تترك السائس ملتاعاً يدعو ليلاً ونهاراً عودة النعمة (الجسد والمال) ثانية إليه. ومثلها، يقابلها ، محمد على الجوهرى الثرى الذى يختلق وضعاً من البهاء والوجاهة كالخلافة لتعويض ما يفتقد: أى السلطة. فلولاها ما لجأت دنيا إلى عقابه بالسياط على ظهره بعدما استدرجته السيدة زبيدة إليها كيداً لتعريضه للامتحان. كما أن خروجه على تعهده لدنيا بالمكوث فى المنزل كان خرقاً للمواثيق، وهو خرق يعنى تدفق الفعل والحدث ضرورة، كما أن الآثار التى على جسده تعنى استعداده عند افتضاح أمره أن يكشف عن قصة الحب والجنس والفراق والعقاب التى يجاهد لتناسيها بشتى السبل (الليالى ٢٩٠ ـ ٢٩٤ ،ص ٤٦٦ ـ ٤٦٨).

وتساعد التعددية اللغوية واللسانية وأنماط الحوار والمزاوجة بين التجسيد والتجريد، وكذلك المباشر والمكنى والاستعارى، فى إيجاد الأوجه المتقلبة المتغيرة للحكى، وبالتالى للتأويل؛ وهكذا نقرأ أن العجوز فى حكاية دنيا ابنة شاه زمان:

«دخلت على السيدة دنيا، وقالت لها: ياسيدتى جئت لك بقماش مليح. فقالت لها: أرنى إياه. فقالت ياسيدتى: ها هو فقلبيه وانظريه. فلما رأته السيدة دنيا قالت لها: يا دادتى إن هذا قماش مليح ما رأيته فى مدينتنا.

فقالت العجوز: ياسيدتى إن بائعه أحسن منه كأن رضواناً فتح أبواب الجنان وسهى فخرج التاجر الذى يبيع هذا القماش».

ثم:

«وأنا اشتهى فى هذه الليلة أن يكون عندك وينام بين نهودك فإنه فتنة لمن يراه» (الليلة ١٣٣، ص ٢٦٠).

أى أن الحكى يشتمل على الحوار والعرض والفعل والتعليق والغرض، ولهذا تقول السيدة دنيا عند الإجابة بعدما ضحكت: «أخزاك الله ياعجوز النحس إنك خرفت ولم يبق لك عقل». لكن العجوز تتمناه لها جسداً أولاً، فهو فتنة بمعنى الغواية؛ يستعيد قصة يوسف حيث المرأة التى آلت على نفسها التخلى عن الزواج. ولهذا لم تكن هذه المفردة محملة باستدعاءات اعتيادية، وإنما يقف خلفها موروث حافل بالغواية والإغراء، فجعلناه (فتنة) للناظرين، وهو ما يتعزز أيضاً بما يتيح للاستعارة، ومن ثم المجاز، التفاعل فى لحمة الحكى برمته، فالملك الذى كأنه فتح أبواب الجنان هو الوسيط؛ إذ لم يقصد به التشبيه، بل توسيع مدى المجاز، فتاج الملوك كأنه من غلمان الجنان، ورضوان الجنائنى والجنان هى المكان الفسيح الذى يتسع للغلمان والحوريات. أما الغرض، فهو إنزال هؤلاء جميعاً إلى الأرض، إلى حيث البستان والسوق ...ليتحقق مالايتحقق فى تلك الجنان، أى الوطء؛ إذ لاقصد للقهرمانة وبالتالى للراوية غير «النوم بين النهود»، الجماع الذى يؤدى غيابه أو كبحه أو تخريبه إلى تدفق السرد؛ أما عندما يتحقق فلا شئ غير الأنين؛ إذ تتوقف شهرزاد عن الحكى، وشهريار عن الإنصات، وتنشغل دنيا وتاج الملوك والجوهرى، بينما يبقى المخصيون لوحدهم يكتشفون أنفسهم أو يستعيدونها فى صورة الآخرين الذين تحقق لهم الجماع واختفت لديهم الرغبة فى الكلام.

وكل وجود أنثوى فى الحكايات يمكن أن يتخذ أشكالاً مختلفة، لكنه غالباً ما يتخذ شكلاً موحياً بداخله مستدرجاً للرغبة عند غيره، عارفاً بأسراره؛ فعزيز الذى قضى عاماً عند ابنة دليلة المحتالة معتقداً أنها أنثاه، يفاجأ بما تركته ابنة عمه له من الملام، إنها محتالة أوقفت شرها بعبارة «الوفاء مليح والغدر قبيح». لكنه، كما عرفته ابنة عمه، يمتلك فى داخله غريزة جنسية لايوقفها العقل: وهكذا فعندما رأى الفتاة فى دار زقاق النقيب، بهره شكلها الذى ينز بالرغبة وجسدها الملئ بالحيوية، يقول:

«لم أشعر إلا وصبية قد أقبلت بخفة ونشاط وهى مشمرة اللباس إلى ركبتيها فرأيت لها ساقين يحيران الفكر وهى كما قال فى وصفها الشاعر:

يا من شمر عن ساق ليعرضه

على المحبين حتى يفهم الباقى.

وزان ساقيها اللتين كأنهما عمودان من مرمر خلاخل الذهب المرصعة بالجوهر، وكانت تلك الصبية مشمرة ثيابها إلى تحت إبطيها ومشمرة عن ذراعيها فنظرت معاصمها البيض وفى يديها زوجان من الأساور وفى أذنيها قرطان من اللؤلؤ وفى عنقها عقد من ثمين الجواهر وعلى رأسها كوفية دق المطرقة مكللة بالفصوص المثمنة وقد رشقت أطراف قميصها من داخل دكة اللباس»[٩].

وسرعان ما تجسدت كلماته فى قوة جسدية تفيض بالشبق والشهوة تنقض عليه، وتفرض عليه الزواج بديلاً للموت، والخروج من الدار مرة فى السنة والبقاء على مدار السنة ليؤدى دور الديك؛ فالديك الذى ظهر فى حكاية صاحب الزرع مع الحمار والثور، يعود ثانية بصفته الأخرى «خالى الهموم» متفرغاً للنكاح.

وتتأكد الطبيعة المدينية للحكايات بتلك العلاقة المتشابكة بين أشكال الحكى فيها والأزقة التى تتعرج وتتداخل كالمتاهات، فتصبح هذه من المكونات الإضافية للسرد؛ وكلما انطلق المتحدث أو السارد فرحاً وسعيداً ضاع فى زقاق أو تاه عن غير قصد تحت تأثير السعادة اللاهية وبعض الشراب: فهذا عزيز، مثلاً، يدخل خطأً فى «زقاق النقيب» بعدما قضى وقتاً فى الحمام وخرج منه لينعم بكأس من الشراب، فيطوف ثملاً ظاناً أنه فى طريقه إلى صبية القصر(ابنة دليلة) التى لم تزل علاقته بها مستمرة مليئة بالسعادة والحبور وهو مستغرق (فى اللذات سنة كاملة)[١٠]: وهنا تلتقيه عجوز تطلب منه قراءة رسالة ملفوفة، بينما تحمل فى يدها الأخرى شمعة مضيئة؛ أى أن الظلام قد حل، وعزيز ثمل، والزقاق غير ما يقصد: وكل هذه العوامل تتآزر سوية فى تهيئة ما يجرى وتزيد فى ترقب المستمع أو القارئ. وسرعان ما تعود العجوز إليه ثانية نزولاً عند طلب أخت صاحب الرسالة، كما تقول، التى ترجو الاطمئنان ممن يقرأ لها مباشرة ماكتبه أخوها الغائب منذ «عشر سنين»؛ وهنا تتأكد احتمالات الفعل العاصفة بعلامتين: الأولى، الباب المصفح بالنحاس الأحمر الذى ينفرج على دهليز دار عظيمة، والصبية التى يسرف باث السرد «الشخصية المعنية أو عزيز» بتقديمها، وما أن يمد يده بالرسالة نحوها إلا والعجوز «قد وضعت رأسها فى ظهرى ودفعتنى... فرأيت نفسى فى وسط الدار».

وتبدو حكاية على بن بكار مع محظية الخليفة شمس النهار واحدة من الحكايات البغدادية التى يتحقق فيها السرد من خلال حركة الشخوص أنفسهم، إذ تكثر حركة هؤلاء وتتخذ من المكان مساحة لأفعالهم، لكن المخفى من هذه الأفعال هو الأقوى دائماً والأكثر إيحاء من الظاهر: فالحكاية ليست مدينية فحسب، ولكنها تضع المزاوجة بين السرى والمعلن، المخفى والظاهر، فى أساس تركيباتها، فيكون الازدواج بناءها الكلى الذى

ينفصل بموجبه المكان بين (سلطانى)وآخر عامى؛ وبينما كان وسيط على بن بكار مع شمس النهار صديقه أبا الحسن بن طاهر الجوهرى، صاحب العلاقة الوثيقة بالبلاط، فإن الوسيط البديل يعلن أنه «عامى». ولأنه كذلك، يخشى على نفسه من غضب البلاط، فيكون تدخله فى العلاقة العاطفية بين الاثنين محكوماً بهذا الخوف.

وبينما يختلط المكان بالفعل فى توتير الجو وشحنه بسلسلة من التوقعات والمخاوف، يتدفق النهر، أو البحر، بين ضفتين، وسيطاً هو الآخر غير عابئ بالمخاوف والتوقعات، فهو السبيل الذى يلجأ إليه اللصوص عندما يسرقون دار الجوهرى ويخطفون شمس النهار وعلى بن بكار، كما أنه السبيل لعودة هؤلاء مع الجوهرى سالمين: بينما يصبح البر محطة المتاعب، فهناك العسس والشرطة، وهناك اللصوص، وهناك أيضاً العيون؛ فتستعين شمس النهار على الفضيحة باستخدام مكانتها محظيةً، سكرت وخرجت وتعرضت إلى ما تعرضت إليه.

لكن أبا الحسن يحزم الأمر ويرحل بماله وحلاله وأهله إلى البصرة، فثمة علاقة مع البلاط يقيمها على ابن بكار، وهو تاجر لايقدر على تحمل تبعات مثل هذه العلاقة السرية بواحدة فى البلاط.

أى ابن بكار خالى الوفاض، على خلاف التاجر الذى يخشى غضب الخليفة ورهطه، فيهاجر قبل أن تدركه المحنة.

وتتعقد العلاقة فى أكثر من مجال، فالمكان ليس مساحة تمتد بين البلاط والمدينة بأزقتها وبيوتها فحسب، بل إنه يتعقد بما فيه من سلطة وتأثير وامتداد: وهكذا تتحرك جارية شمس النهار بمقدرة المتمكن العارف بالمكان وأسراره، ولهذا تقول عنها شمس النهار: «ما يسد عليك موضع إلا وتفتحه لك» (الليلة ١٦٤، ص٣٣٣). وهى فى تنقلاتها وحركاتها واعتمادها الرسائل المكتوبة والشفاهية وسيلة السرد فى تصعيد القصة العاطفية، التى لابد أن تتشابه مع العشرات المثيلات لها، والتى من شأنها أن تقام بين جوارى القصر وبين التجار وأصحاب المخازن الذين ينتظرون بلوغ ماهو سرى ومغر، مغامرين مرة وخائفين مرة أخرى. وينفرج المكان فى بيوت سرية وأخرى علنية، فللجوهرى منزلان، أحدهما للقاءات الخاصة، والآخر لأهله، وعلى بن بكار يقيم مع أمه، والجارية تفر بعدما داهمهم اللصوص من على السطوح التى تبدو فى هذه الحكاية وغيرها متلاصقة ومتقاربة تتيح الهرب عند الضرورة.

لكن مجتمعاً من هذا النوع تتقاسمه الرغبات والمصالح والسلطة والأموال هو «سرانى» أيضاً، فالرغبة تخشى الفضيحة، وكذلك الحب، فتموت شمس النهار كمداً، ويذوى ابن بكار وينتهى، على الرغم من أن شخصية الخليفة تبدو عطوفة وحنونة، تبذل الغالى والنفيس من أجل واحدة كشمس النهار. لكن جلسات الطرب والغناء فى القبة المخصصة لهذا الغرض يمكن أن تمثل ما قيل وما يقال فى كتب التاريخ عن المتعة فى البلاط العباسى، حيث تتحرك الجوارى بالعشرات، بالجمال الجسدى والروحى وبالمواهب والكفاءات والمقدرة المتنوعة، من غناء ورقص وعزف ولطف وظرف وخلاعة ومجون، فتنمو على هامش الفاعلية اليومية الأسرار والمقالب، ومشاهد التستر والتخفى، وتظهر الميول البشرية فى تعبيرات متباينة. ويأتى المكان مسانداً لكل ذلك، فثمة زاوية للتخفى والاستتار، وثمة باب حديدى يظهر من البستان إلى النهر، والقارب، والهرب. وليس عجيباً بعد ذلك أن تكثر ردود الأفعال إزاء حكاية مثل هذه. فبينما يستجيب الشاعر تنسون (Tennyson) لمثل هذه الحكاية، يرى آخر أنها إعلان عن موت الحب. لكن «تنسون» يرى انتصار الفن فى استيعاب الرشيد معنى الفنون والحب، ويرى فى صورة انفجار المكان نوراً بهيجاً ضاجاً بالطرب فى لحظة نشوة فريدة مثالاً لهذا

الانتصار الطروب للحياة والفنون. هكذا يبصر يتس الصورة أيضاً، لكن «تنسون» يغوص فى الحب نفسه، فى ذلك الشعور الرقيق الذى يمنعه التستر من الظهور، والذى يخبو ظاهراً عند موت الاثنين، فيكون تشييع جنازة ابن بكار تعاطفاً واسعاً مع عاطفة نادرة من هذا النوع.

لكن الحكى فى (ألف ليلة وليلة) لايتدفق لعامل واحد، فالاستدراج الأساسى هو القلق وقلة النوم والرغبة فى النسيان، هكذا هو الحكى العلاجى مشافهة أو فعلاً:

فالحجاج فى رواية الجاحظ عن ابن القرية يقول: «أرقت، فحدثنى حديثاً يقصر على طول ليلى، ولكن من مكر النساء وفعالهن»[11]، وهو ما يظهر فى الليلة ٥٩٣ (م ٢، ص ٧١) عن سقوط أرباب الدولة فى فتنة الشابة الجميلة، بينما يبحث الرشيد عن النادرة والمغامرة. وتتناسل الرغبات عند شخوص (ألف ليلة وليلة)، فهذا تاج الملوك يرى صورة دنيا، ويبتدئ رحلة المغامرة والبحث والمجازفة، وهذا علاء الدين أبو الشامات وابن الخصيب، وغيرهما يقدمون على أمر مماثل. وبينما يدفع الرفاه إلى المغامرة فى بعض الحكايات، فإنه ربما يؤدى إلى الزهد أيضاً، وكلما ظهر الزهد قلت الحركة وانعدم الفعل وساد التأمل (أو الفعل الداخلى). أى أن الأنساق تتغير، تماماً كما هو الشأن فى الواقع: فكثرة السهر تدفع خمارويه بن أحمد بن طولون إلى شئ آخر غير (التخميز» الذى ولع به بنو العباس، فقيل له ببركة الزئبق فى قصر الميدان فوقها فرش شدت بالحلق والزنانير «فإذا نام لم تسكن حركة الفرش بحركة الزيبق»[12].

لكن الحكى يشكل استجابة أساسية فى (ألف ليلة وليلة) وغالباً ما تتسلل فى الحكاية نوادر لا هم لها غير تمديد السرد والتنويع على مهنة الرواة، فهذا هو على العجمى يأتى به جعفر إلى الرشيد لما يمتلك من مشاهدات وما شاهد من حوادث وما مر به من ظروف.

ويمكن أن تكون لمثل هذا الشخص وجوه عدة فى المجتمع العباسى، كابن المغازلى وأبى العبر والباز وغيرهم ممن ترد أسماؤهم فى كتب التاريخ. لكن «على العجمى» فى الليبة ٢٩٥، ص ٤٦٨ لايعدو أن يكون «راوية» يلعب على مهنة القص، متمتعاً بها إلى أقصى المستطاع من خلال «الجراب» المفقود: فثمة كردى يدعى أنه جرابه، فيسأل القاضى: «ماذا فى الجراب؟» ويبتدئ جواب كل منهما يتنافس مع الآخر، ممتدا فى شتى الشؤون والتفاصيل، فيسرف الكردى فى الذكر، وبعدها يسرف العجمى، فيأتى الآخر بما لديه من معرفة فيدخل فى الجراب الخدم والحشم والمماليك والممتلكات، ويأتى الآخر بما يقدر عليه ذهنه من تصورات، فيتطاول الجراب ويمتد، كأنه منطاد خارق أخذ من الدنيا ما يستطيع حسب ذهنية كل منهما وتصوراته، حتى يفتح القاضى الجراب فلا يجد غير قليل من المتاع، من جبن وزيتون ... إلخ. أى أن تمطى الخيال يتعاكس مع صغر الجراب ومحدوديته وضيقه. هكذا هو شأن الراوى فى تعامله مع الموجود من وقائع، ينطلق منها فيضيف عليها حتى تكبر وتتسع وتبدو آيلة للانفجار فى حالات وصور عدة.

وبينما تنفتح الحكايات غير المنسوخة أو المكيفة عن النوادر التاريخية على عرض ما له وظائفه ووساطاته ومكوناته السردية يستجيب لاستفهام ما عن حال أو مآل، فإن ما هو تاريخى ينشغل بتثبيت المطابقة مع ما كان وإعادة تكوين الماضى التاريخى أمام الحاضر: فالمعتضد فى تذكرة ابن حمدون يدخل دار الصيرفى الخراسانى ويحظى بالعناية الكاملة، لكنه يتوقف عن المرح ويموت السرور فى ملامحه، فيسأل صاحب الدار مستغرباً، وتكون الإجابة حافلة بالاستفهام والتهديد والوعيد. وتتدفق حكاية الصيرفى الخراسانى حتى تبلغ هدية المتوكل له ولجاريته شجرة الدر، فيتطابق الحال، ويتأكد التماثل والامتثال، ويعاد وضع الواقعة بكل مخاطراتها

وغرائبها فى أنساق تبدو مقبولة ومحتملة ومألوفة، فيشيع السرور ثانية فى وجه المعتضد. ويكون ابن حمدون مسروراً هو الآخر باسترجاع مايبدو مثيراً وعجيباً وخليقاً بالذكر والترويج، وبذلك يكون التماهى بينه وبين نساخ الخلفاء ومؤرخيهم وهم يطلبون منهم تدوين ما سمعوه ليكون مفيداً ولتعم منه العبرة (الليلة ٩٦١، ج ٢، ص ٥٤٥).

وبينما كان الرشيد يتصور المشهد الذى أمامه فى دجلة لواحد من أولاده، كان الجوهرى يصحح هذا الوهم قائلاً:

«لست أمير المؤمنين (....) وإنما اسمى محمد على الجوهرى وكان أبى من الأعيان فمات وخلف لى مالاً كثيراً من ذهب وفضة ولؤلؤ ومرجان وياقوت وزبرجد وجواهر وعقارات وحمامات وغيطان وبساتين ودكاكين وطوابين وعبيد وجوار وغلمان..».

أما لماذا يضطر على هذا المشهد فإنما: «لأبلغ ما أريد من أولاد المدينة». لكن ما يضمره هوما تفصح عنه حكايته: إذ إنه يلغى بهذا البذخ والجاه ومزاولة الخلافة الجرح الداخلى الذى تركته دنيا البرمكية وهى تطرده من عالمها: «اضرب هذا الخائن الكذاب فلا حاجة لنا به»؛ فهو يدرك أنه بوجاهته وماله لايعدو أن يبقى تابعاً وذيلاً، دوره تغذيه الرغبة، وبانتهاء ذلك تنتهى مهمته؛ فالسلطة القائمة فى البلاط بخليفته وسادته وسدنته ونسائه وغلمانه هى الأقوى، وكان لابد من أن يستعيدها بماله تمثيلاً بعد ما عجز عنها فى الحقيقة. ولهذا، لم يكن الخليفة الرشيد فى الحكاية يستغرب مثل هذه النزعة، بل تعاطف معها وأعاد تأسيسها فى الواقع من خلال استرجاع الجوهرى بماله إلى الحاشية.

ومشهد زورق الخليفة المزيف أو الثانى (التاجر محمد على الجوهرى) فى دجلة، يكاد يكون إعادة إنتاج وإخراج لمشهد زورق الخليفة الرشيد نفسه، فهو:

«ينزل فى كل ليلة بحر دجلة فى زورق صغير ومعه مناد ينادى ويقول: يامعشر الناس كافة من كبير وصغير خاص وعام صبى وغلام كل من نزل فى مركب وشق فى دجلة ضربت عنقه أو شنقته على صارى مركبه».

ولم يستغرب الخليفة الرشيد ما يسمع، وإنما يطربه أن يستمر فى معرفة الأمر بكامله ولغاية منتهاه: وإعادة تكوين المشهد تتوزع فى متواليات لتقديم الحدث والحكى، بينما يتحول الحكى نفسه إلى استرجاعات لأحداث ماضية جرت على الجوهرى وأفضت به إلى ما هو عليه الآن: فهناك موكب الزورق يراقبه الرشيد، وهناك موكب دخول البستان، وهناك مجلس الخليفة فى مقصورة الطرب والمتعة. وأثناء ذلك تظهر رغبة المشاهدين (الرشيد وصحبه) فى معرفة سر ما يجرى: فكلما كان يتهامس مع جعفر البرمكى يسألهما الخليفة الثانى (الجوهرى) عما يدور، حتى كان سؤالهما عن آثار السياط التى بدت على ظهره مصادفة.

وتستعيد السهرة التى يقيمها الخليفة (الثانى) أو المزيف محمد على الجوهرى ماكان قد تحقق فى مرات عدة فى (ألف ليلة وليلة)، وبخاصة تلك التى يرتضيها الشيخ إبراهيم لعلى نور الدين وأنيس الجليس: فالحكايتان تتحركان بـ«موتيفات» واحدة، كالأنوار والقناديل والغناء والموسيقى والشراب، وبفضاء مكانى متقارب، من «الدجلة» إلى «البستان»، وإلى «المقصورة الخاصة» بالطرب والمتعة وطقوس اللذة. ويجرى استجماع الزمان فى لحظة حب عاصفة بقلبى الحبيبين فى الأولى، بينما تستعيد الثانية عذاب المعنى (على الجوهرى) من خلال الغناء. ويظهر الخليفة متفرجاً على المشهدين، مستدرجاً المتعة إلى عالمه واللذة إلى مزاجه ما دامت كل تجربة من هذه تتموضع فى إطار تجاربه الكثيرة وتستدعى الرحمة

فى عالمه: فالخليفة هو الآمر فى الحرب والحب، فى القضاء والفضاء، وكل أمر يهون عنده عندما لاينطوى على التهديد. فالمحب مشغول بنفسه، وقصته تسلية للخليفة تستحق المكافأة أو الاحتواء، إذ لايدرى المرء سر إبقاء الخليفة لأنيس الجليس بينما جرى تزويد على نور الدين برسالة إلى البصرة. ولم يجر الجمع بينهما إلا بعدما اضطربت صحتها وساءت. أما دنيا البرمكية فقد استدعاها الخليفة إليه، قائلاً لها:

«أتعرفين من هذا؟

قالت: يا أمير المؤمنين من أين للنساء معرفة الرجال!

فتبسم الخليفة وقال لها: يادنيا هذا حبيبك محمد على الجوهرى وقد عرفنا الحال وسمعنا الحكاية من أولها إلى آخرها..»(الليلة ٢٩٤، ج١، ٤٦٧).

أى أن الخليفة كما يظهر فى الحوار يتمتع باحتواء الأسرار الخاصة واستدراجها إليه، وبالتالى ضمان هيمنته على السلطة الخاصة التى منحها لحاشيته، وكلما كان السر قريباً إلى الرغبة فى استجماع المقربين بروابط تعزز هذه السلطة ظهر السرد متمدداً بارتياح، مستعيناً بملفوظات ذات صبغة مدينية.

لكن المطابقة التى ميزت كتب التاريخ تخفى بمقارنة ساخرة نقائضها كافة، وإذا كان الراوى قد أخذ عن كتب التاريخ حكاية أبى يوسف القاضى فى الاستبراء ليتيح للرشيد الزواج فى الليلتين ٢٩٦ و ٢٩٧ (ج١، ٤٦٩ ـ ٤٧٠)، فإن الرواة أبقوا باستمرار على خطى سرد متناقضين فى هذا السياق، بين واحد يتصرف الخليفة بموجبه على أنه الوهاب الحر الطليق فى أموال الآخرين وأعراضهم، والآخر المتوجس المرتاب فى الشرع، القلق منه وعليه. ولربما يتداخل خيطا السرد كلما اقتحم التاريخ منحى الحكى وحاصر مخيلة الرواة، إلا أن القارئ غالباً ما ينصت إلى تعليقات شأن تلك التى ترد فى الليلة ٧٩٤ (ص ٣١٥، ج ٢) مثلاً على لسان تحفة جارية زبيدة، التى تقول بعدما شاع حسن الصبية الجنية الطائرة زوج الحسن البصرى:

«وحق نعمتك ياسيدتى إن عرفت بها أمير المؤمنين قتل زوجها وأخذها منه»

ثم تستدرك:

«أن يسمع بها أمير المؤمنين فيخالف الشرع ويقتل زوجها ويتزوج بها».

أى أن خط السرد الأساسى يطمئن إلى الرشيد فاعلاً، قدراً لامناص منه، مهما كان التلاعب بطريقته فى بلوغ الأشياء. ومثل ما يعرفه الآخرون وقد يتواطؤون بشأنه كما هو الأمر فى الليلة ٥٩١ وما يليها: فابن الملك يبلغ زوجة التاجر عن طريق الوزير، وعندما يأتى الزوج يضعونه فى صندوق فيطلب الوزير أمانته من التاجر (أى الصندوق). لكن الأخير ينكشف عنه باب الغلق، فلا يمسه التاجر بعد أن يعرفه:

«فلما رآه التاجر وعرفه خرج إلى الوزير وقال له ادخل وخذ ابن الملك فلا يستطيع أحد منا أن يمسكه» (ص ٧٠، ج ٢).

وتتأكد فى (ألف ليلة وليلة)مكانة الخليفة الرشيد على أنه السلطة الآمرة الناهية الغضوب الطروب مرة واحدة. وعلى الرغم من أن المشاكلة بين الحكاية والواقع ليست ضرورة قائمة، كما أنها ليست أساسية فى قراءة نصوص الحكايات المطبوعة المتداولة، إلا أن المتون الحكائية تتيح تصورات واسعة لما كان سائداً ودارجاً ومحكياً؛ فالمتون الحكائية تنبنى أيضاً على مجموعة من اللغات والخطابات، ويتشكل فيها **خطاب آمر وآخر مراوغ** وثالث مغبون ومغيب ورابع غائب بإرادته. فمنذ

البدء كان خطاب شهريار آمراً، وعندما تضطره الوقائع إلى الخيبة والإحباط يتحول إلى آخر قسرى يتموضع فى الأفعال بديلاً للطاقة المحبطة، ولهذا لم يكن أمامه غير اختراق البكارة وفضها قبل أن تستعيد شهرزاد لديه نزعة الإنصات والاستماع والمتعة، أى المكونات الجذرية للخطاب . أما نسخه المكررة الأخرى، كالرشيد مثلاً، فإن غضبه يندفع فى خطاب يتماهى مع القتل، فـ«وحياة رأسى وتربة العباس إن لم تسأله لأخمدت منك الأنفاس» (الليلة ٢٩٠، ص ٤٦٢)، فثمة استدعاء كامل للسلطة الشخصية وشرعيتها التاريخية المعروضة للناس، وثمة تهديد مطلق بالتصفية الجسدية. وعلى الرغم من أن «جعفر» الوزير يظهر دائماً تابعاً وصفياً وهادئاً وداعياً للصبر، فإنه يبقى على الرغم من ذلك «كلب الوزراء» كما تقول (الليالى) على لسان الرشيد؛ إذ إن خطاب السلطة الآمر الذى يمتد بين الخليفة وأولاده ونوابه وحاشيته ونسائه هو ملكه أولاً، يحتفظ به لنفسه ويعطيه لمن يريد مؤقتاً؛ ومتى ما اختلف مع الآخر زالت نعمته، وانتفى منه هذا الخطاب، وغابت عنه لحظة الأمان. ولهذا، لم يكن مستغرباً أن يورد الرواة على لسان أحمد الدنف قوله لعلاء الدين أبى الشامات بعد ما ألصقت به تهمة السرقة:

«يا علاء الدين أنت مابقى لك إقامة فى بغداد، فإن الملوك لاتعادى يا ولدى، ومن كانت الملوك فى طلبه ياطول تعبه» (الليلة ٢٦٥، ج ١، ص ٤٣٦)

ومثل هذا الصوت هو ما تنطوى عليه المفارقات فى الروى، ولربما كانت هذه من استراتيجيات تكسير النوايا، إلا أنها ليست حاضرة فى ذهن الرواة ضرورة؛ أما الخطاب المراوغ فغالباً ما يظهر عند تقابل سلطتين؛ آمرة وأخرى تابعة اضطراراً. ولهذا، يكون خطاب جعفر البرمكى مثالاً واضحاً للخطاب المراوغ، فهو يبتدئ دائماً بالسمع والطاعة كلما عرض عليه الخليفة مشروعه للتجوال والتطواف فى الشوارع والنهر والبساتين، إذ يحتفظ الخليفة بسلطانه سراً وعلناً، وكلما تخفى ازدادت هذه السلطة وتفخمت فى علاقاتها بجعفر. وكلما تأمل الخليفة الذى زاول الخلافة تقليداً التفت الخليفة إلى جعفر، قائلاً: يا وزير، وتكون الإجابة: «لبيك»، تماما شأن الجان المأسورين بخاتم سليمان (الليلة ٢٨٦، ص ٤٥٩) كما أن الخليفة قد تدفعه النزوة إلى الإعلان عن نيته فى تصفية صحبه إذا لم تتحقق رغباته، فيقول فى حكاية الشيخ إبراهيم وعلى نور الدين وأنيس الجليس (الليلة الخامسة والثلاثون، ص١١٧):

«والله إن غنت هذه الجارية ولم تحسن الغناء صلبتكم كلكم، وإن غنت وأحسنت الغناء.
فإنى أعفو عنهم وأصلبك أنت [ياجعفر] .
فيجيب جعفر : اللهم اجعلها لاتحسن الغناء.
فقال الخليفة: لأى شئ؟
فقال: لأجل أن تصلبنا كلنا فيؤانس بعضنا بعضاً.

فضحك الخليفة» (ص ١١٩).

أى أن الصوت المراوغ له استراتيجياته فى احتواء مثل هذه النزوات التى تكتسب صفة قاطعة عند المستبدين والدمويين، ولابد للخطاب المراوغ من الاحتيال، كما فعلت سيدة الخطاب المراوغ شهرزاد باستدعائها المخزون الحكائى، أو كما تفعل الجوارى فى الحكى والغناء والرقص. ولكن هذا الخطاب ينشق داخل عالمين، أحدهما محبط وعدوانى والآخر لين ومسالم. ولهذا يمكن أن يتسلل الخطاب المراوغ عند مجموعات العجائز القوادات أو الفاعلات فى مقالب السرقة والجريمة فى عدد كبير من (الليالى).

أما دوافع الحكى وعوامله الأخرى، فهى الإغراء والرغبة، والغواية والخيبة، والظرف والتماجن، والمغامرة

اليومية (الخروج)، والثرثرة: وكل هذه العوامل تجتمع عند مخيلة تتمدد وتتسع كجراب الكردى فى واحدة من الحكايات، أو كثوب الريش فى أخرى. فثمة إغراب مضحك مرة، ومزاوجة بين الواقعى والمتخيل، يحلق فيها الذهن؛ ليس تماماً كالبساط المسحور وإنما كثوب الريش الذى يبدو اقترانه بالواقع أكثر نفاذاً وشدة وحضوراً.

ولربما تبدو حكاية «محمد الكسلان» (الليلة ٣٠٠) واحدة من بين أبرز حكايات (الليالى) التى يتمدد فيها ذهن الرواة ليأتى بالخيال إلى الواقع، ويعيد تكييف نفسه فى داخل هذا الواقع، فيضطره فى النتيجة إلى التمدد هو الآخر، والاتساع والتوتر والانفجار عندما تضيق الحياة بالمفارقة أو بالتقليد الساخر وبالمحاكاة العابثة: ويلجأ الراوى إلى الدخول فى صورة أخرى أو فى صوت آخر، فربما كان أبو المظفر الشيخ البصرى والتاجر المرموق أيام الأمير محمد الزبيدى والى البصرة فى عهد هارون الرشيد، وربما يتمظهر أو يتخفى فى صورة القرد الأشعث المهموم الذى يتلقى الإهانات والعبث والمذلة من رفقائه القرود فيبتاعه أبو المظفر فى طريق عودة المركب متذكراً محمد الكسلان ودراهمه القليلة، فيكون القرد حصة محمد الكسلان. ويستمر المركب بمعاناة السفر، وبالهجمات والاعتداءات، حتى تم تقييدهم جميعاً أسرى على متن المركب: ولو استمرت الحال لتوقف السرد. لكن القرد تحرك وفك القيود وانطلق المركب، فجمعوا للقرد مالاً، كما يجمع المستمعون للرواة. وبعدها تزدهر التجارة، والقرد يأكل ويشرب مع محمد الكسلان ويأتيه بالمال، حتى حل موعد الزواج، فدله على السر (ص ٤٧٤). لكنه، أى محمد الكسلان، ابن حجام وعامى، ولابد من مال وفير للزواج. ويكون القرد عوناً، ويطلع الكسلان على سر الطلسم فى منزل العروس، فيفكه، ويخطف القرد الفتاة؛ إذ تبين أنه كان مارداً فى صورة قرد، وأنه وضع نفسه فى تلك الصورة الذليلة لبلوغ المراد. أى أن «تحولات الممسوخ» فى (ألف ليلة وليلة) هى انحرافات داخل الحكى تقوم بتصعيد حلقات الفعل، وتعقيد رحلات البحث، ومنها سمات التحولات العجائبية، قبل أن تعيد الحكى ثانياً إلى تلاقى الخارق والدنيوى فى زيجات المردة بالإنس، أو فى ظهور «الجن الطيب» الذى ينتقم لبنى الإنسان من الأشرار.

والمهم، فى مثل هذه القصة، أن الراوى يظهر محمد الكسلان عاجزاً عن كل شئ، معتمداً على أمه فى مأكله ومشربه ولبسه ومشيته، فلم يره بصرى قبل يوم التحاقه بمركب أبى المظفر. وهو فى ذلك مثيل المادة الخام التى يشتغل فيها الراوى، بينما يأتى طلب السيدة زبيدة لجوهرة كبيرة تكون فى رأس التاج بمثابة حفاز للحكى، ولانفجار الحكاية من مادة خام راكدة كمحمد الكسلان لتكون واحدة شديدة التعقيد والتحولات، مليئة بالمخاطرات العجيبة، قبل أن ييسر الجن الطيب لمحمد الكسلان «العدالة الشعرية» المتجسدة فى تبخير «العقار بالمسك» ليأتيه العفريت وينقلوا له ما يريد من مجوهرات، فيكون أكثر ملكاً من الخليفة. أى أن الراوى بخياله ينتقم حتى من الخليفة ورهطه، ولهذا يقول محمد الكسلان: «إذا طلبت شيئاً من المال أو غيره أمرت الجن أن يأتوا لك به فى الحال»، ولايمكن أن يظهر الراوى متمرداً أو ساخراً أو هازلاً كما هو عليه فى مثل هذا التمرد (الليلة ٣٠٥، ص ٤٨٠).

وكما يشغل الرواة متلقى الحكاية، كان الفاعلون فى عدد من ليالى (ألف ليلة وليلة) يجدون أنفسهم مأخوذين بالإغراء منقطعين إليه، مجازفين بحياتهم وبأموالهم عندما يسمعون بصبية خارقة الجمال، فاتنة سحرت غيرهم، شأن الدرويش البصرى (الليلة ٩٦٥، ج ٢، ص ٥٥٣) الذى يقطع المسافات باكياً كلما تذكر الصبية البصرية التى سبت العباد بحسنها حتى يتحايل قمر الزمان لبلوغها بعدما انشد إليها جراء ما قيل فيها: فالسماع لا يقل عن الرؤية، ويتحرك الفعل بموجبه فى (ألف ليلة وليلة) مادام الحكى هو الذى يشترى الحياة

ويحول دون الموت. ومثل قمر الزمان كان تاج الملوك الذى ينشد إلى قصة عزيز عن دنيا أولاً (١٢٨، ٢٦٦، ج ١) قبل أن يطلع على صورتها، فيتضافر الحكى مع البصرى فى تأليب تواليات الفعل، رحلة، ومخاطرة وتحولات وأقنعة ووسطاء، ومجابهة شديدة، واحتيال واستدعاء لما هو بصرى نفسى يلغى ما هو مثيله.

ولما كان الحكى ومرادفه السماع بهذه القوة فى تحريك الأحداث، والسرد ضرورة، فإن التحذير منه هو التمهيد لإيقافه: فتحفة العوادة جارية زبيدة تحذر من سماع الخليفة بزوج حسن الصايغ (الليلة ٧٩٤، ص ٣١٥، ج ٢)، فمتى عرف بها تزوج منها وقتل زوجها. أى أن الحكاية ستنتهى عند هذا الحد. ويتكرر مثل هذا التحذير بأشكال مختلفة، فهو يوتر الفعل والحدث والحكى مرة أو يمهد لانتهائه مرة أخرى، فثمة حكى وحياة، وثمة توقف وموت. أما عندما يتوقف الحكى فثمة ما يشير إلى ذلك ويغرى بالاستطلاع أو بالسؤال أو بالإقدام على فعل؛ إذ إن (ألف ليلة وليلة) لاينبغى أن تنتهى عند باب مغلق يعشش عليه العنكبوت (الليلة ٥٩٤، ج٢ ص ٧٨).

ولهذا، لم تكن حرفة الحلاقين والحجامين تستأثر بالسرد عبثاً، فالثرثرة هى الأخرى حياة، كما يظهر فى طبيعة الحكايات التى ترد على ألسنة الرواة الحجامين والحلاقين. ومهما استبد الضيق بالشاب البغدادى (الليلة ٢٩)، إلا أنه مضطر إلى الاستماع مرة وإرضاء فضول الحلاق مرة أخرى، ففيه يقول الشاعر:

جميع الصنائع مثل العقود

وهذا المزين در السلوك

فيعلو على كل ذى حكمة

وتحت يديه روس الملوك

وكان الشاب البغدادى يقاطعه، قلت له: «دع مالا يعنيك فقد ضيقت صدرى واشغلت خاطرى». لكن السرد يتحرك بين قطبى الثرثرة والفضول، فكل مواجهة لهذه الثرثرة تخفى نيةً ما للالتحاق بشغل بديل يود الحلاق معرفته. قال الحلاق: «أظنك مستعجلاً». فقلت له: «نعم، نعم نعم». وكان الشاب البغدادى يتوقع منه الرضوخ للأمر الواقع والكف عن الثرثرة، لكنه وجد وضعاً مغايراً ورغبة مضادة فى معرفة الخبر وتقصيه. أى أن السرد يبتدئ حال التململ بين الاثنين، ولو كان الشاب البغدادى صاحب مكانة آمرة أو متسلطة لتمكن من تغيير الموقف. لكن مثل هذه الواقعة لها فضاء تاريخى تمتد فيه، وتلتقى تفاصيله مرجعاً لايستغربه المستمع أو القارئ.

و(ألف ليلة) هى الوحيدة التى يمكن أن تتيح لمثل حلاقى بغداد الثرثارين مثل هذه الامتيازات التى تسمح لهم بمخاطبة ملك الصين ليروى لهم شيئاً (ص ١٠٥، ج١، بولاق):

والامتياز يمنحه الرواة بعفوية للحجامين، مادام المناخ قد تعامل مع الثرثرة على أنها أمر مفروغ منه؛ إذ يروى عن أبى محمد الأعمش أنه كثر الشعر عليه، فقال له أحد تلاميذه أن يأخذ من شعره، فأجاب «لا أجد حجاماً يسكت حتى يفرغ»، فوعده تلامذته بذلك. لكنه بعدما أمعن فى الحلاقة توجه إليه بسؤال. ويقول ابن عبد ربه:

«فنفض ثيابه وقام بنصف رأسه محلوقاً حتى دخل بيته».

ويروى السندى بن شاهك أن المأمون استقدمه على عجل من خراسان، وقد هاج به الدم، وأعلم الحاجب بذلك، وانصرف إلى منزله وأحضر له حجاماً طالب بألا يكون فضولياً. لكن سرعان مادارت يده على وجه ابن شاهك حتى قال: جعلت فداك، هذا وجه لا أعرفه، فمن أنت؟ ومن أين قدمت؟ وأى شئ أقدمك؟ فوعده ابن شاهك بالقصة كاملة عند الانتهاء. وقال الحجام:

وتعرفنى بالمنازل والسكك التى جئت عليها؟ قال ابن شاهك نعم.

ثم أوصى ابن شاهك أن يعلق الحجام من العقبين. وكلما قص ابن شاهك طرفاً صاح بالغلام أن يضربه عشرة أسواط، حتى انتهى الغلام إلى سبعين سوطاً، فالتفت الحجام إلى ابن شاهك: ياسيدى: سألتك بالله، إلى أين تريد أن تبلغ؟ قال ابن شاهك: إلى بغداد. قال الحجام. لست تبلغ حتى تقتلنى. قال ابن شاهك: فأتركك على ألا تعود؟(١٣).

ويضج المجتمع حينذاك بأنواع الحوادث والتفاصيل عن الرحلات ومقالبها ومشكلاتها ومصادفاتها، فلكل مصادفة مقام، شعر أو نادرة أو طرفة أو حكاية، وكل حكاية يمكن أن تتوالد فى حكايات أخرى: فعالم حكايات (ألف ليلة وليلة) ليس غريباً عن ذلك المجتمع، وفضاءات الحكى تبدو مكتظة بكل ما يتيح لذهن الرواة الاشتغال عليه، وما يمكن المخيلة من إسقاط ما تريد عليه أو عجنه بالغريب مرة وبالمذهل والعجيب مرة أخرى، بينما يبقى الخارق عدة الراوى المحترف ييسره له الفضاء الجغرافى والدينى، فيتوحد عنده مع غيره. لكن ما يذكره الجاحظ مثلاً عن الحسن الجرجانى فى الحكاية التالية يظهر كم أن الرحلات اليومية تأتى مليئة بالتفاصيل التى لاتحتاج لغير بعض من التمدد والاتساع، والتقاط حوافز الفعل واتجاهاته، لتوليد حكاية واسعة متشابكة شديدة التوتر:

«يقول الحسن الجرجانى: حدثنى سهم بن عبدالحميد الحنفى قال: خرجت من الكوفة أريد بغداد، فلما نزلت، بسط غلماننا وهيأوا غداءنا، فإذا نحن برجل حسن الوجه والهيئة، على برذون فاره، فصحت بالغلمان فأخذوا دابته، فدعوت بالغداء، فبسط يده غير محتشم، وما أكرمته بشئ إلا قبله، وكنا كذلك إذ جاء غلمانه بثقل كثير، وهيئة جميلة، فتناسبنا فإذا هو طريح بن إسماعيل الثقفى، فارتحلنا فى قافلة منا لايدرك طرفاها، فقال طريح: «ما حاجتنا إلى هذا الزحام، وليست بنا إليهم وحشة، ولاعلينا خوف، فإذا خلونا بالخانات والطرق كان أروح لأبداننا»، قلت: «ذلك إليك»، فنزلنا من الغد الخان، وتغدينا وإلى جانبنا نهر ظليل بالشجر، فقال: «هل لك أن تستنقع فيه»؟ فمررنا إليه، فلما نزع ثيابه إذا بين جنبيه آثار ضرب كثير، فوقع فى نفسى منه شر، فنظر إلى ففطن وتبسم، وقال: «قد رأينا ذعرك بما ترى، وحديث ذلك يجرى إذا سرنا بالعشية» فلما سرنا قلت له: «الحديث» قال: «نعم، قدمت من عند الوليد بن يزيد بالغناء واليسار، وكتب إلى يوسف بن عمر، فلما أتيته ملأ يدى خيراً، فخرجت مبادراً إلى الطائف، فلما امتد بى الطريق وليس يصحبنى فيه أحد، عن لى أعرابى على قعود له، فحدث أحسن الحديث، وروى الشعر، فإذا هو راوية فأنشد فإذا هو شاعر، فقلت: «من أين أقبلت؟» قال: «لاأدرى»، قلت : «وما القصة»، قال: «أنا عاشق لامرأة قد أفسدت على عيشى، وقد حذرنى أهلها، وجفانى لها أهلى، وإنى أستريح بأن أنحدر إلى الطريق مع منحدر، وأصعد مع مصعد»، قلت: «فأين هى»؟ قال: «تنزل غداً بإزائها»، فلما نزلنا أرانى طريقاً عن يسار الطريق، فقال: «ترى ذلك الطريق» فقلت: «أراه»، قال: «فترى الخيم التى هناك»؟ قلت: «نعم»! قال: «فإنها فى الخيمة الحمراء»، فأدركتنى أريحية الحدث، فقلت: «والله إنى آتيها برسالتك»، فمضيت حتى انتهيت إلى الخيم، فإذا امرأة ظريفة

جميلة كأنها مهرة عربية، فذكرته لها، فزفرت زفرة كادت تنتقض أضلاعها، وقالت: «أو حي هو»! قلت: «نعم، تركته في رحلي وراء هذا الطريق»! قالت: «بأبي أنت وأمي، أرى لك وجهاً حسناً يدل على الخير، فهل لك في أمر»؟ قلت: «فقير إليه»! قالت: «ألبس ثيابي فأقم مكاني، ودعني حتى آتيه وذلك عند مغيب الشمس، فإنك إذا أظلم الليل أتاك زوجي»، فقال لك: «يافاجرة، وياهنة ابنة الهنة» فيوسعك شتماً فأوسعه صمتاً. ثم يقول في آخر كلامه: «اقمعي سقاءك، ياعدوة الله، فضع القمع في هذا السقاء وإياك وهذا السقاء الآخر فإنه واه»! قلت: «نعم»، فأجبتها إلى ما سألت، فجاء الزوج على ما وصفت، وقال: «أقمعي سقاءك» فحيرني الله أن تركت الصحيح وقمعت الواهي، فما شعر إلا باللبن يتسبب بين رجليه، فعدا إلى كسر الخيمة، وحل متاعه وتناولت رشاء من قد مدبوغ ثم ثناه باثنتين، فجعل لايتقي رأساً ولاوجهاً ولارجلاً، حتى خشيت أن يبدو له وجهي، فتكون الأخرى، فألزمت وجهي الأرض، فعمل بظهري ماترى فلما تغيب عني، جاءت المرأة باكية، فرأت ما بي من الشر، واعتذرت وأخذت ثيابي وانصرفت»[١٤].

ويتجرد السرد في (ألف ليلة وليلة) من الشروح والتعليقات التي لاضرورة لها في تطوير الحدث: فكلما كان المتحابان من عالمين مختلفين، كالقصور والتجارة مثلاً، اقترن اللقاء بتقارب الجسد، ومن ثم إسباغ صفة الشرعية على اللقاء باستقدام القضاة والشهود. لكن الطرفين ليسا متكافئين، ففتاة القصر هي الغالبة جسداً أيضاً وهي صاحبة السلطة أيضاً. ولهذا، فثمة خطابان ينبعثان عنها، أحدهما جسدي والآخر تعبيري، يلتحمان ويتداخلان لدرجة تهميش الآخر وتحويله إلى تابع، على الرغم من أن الصياغة التي ترد اعتباطاً على لسان الرواة هي «القصد أن أكون لك أهلاً وتكون لي بعلاً». ففي «حكاية محمد علي الجوهري ودنيا البرمكية» (الليلة ٢٩١)، يرد ما يلي بعد استقدام الجوهري إلى القصر:

«قالت ياجوهري اعلم أني أحبك وما صدقت أني أجيء بك عندي ثم إنها مالت علي فقبلتها وقبلتني وإلى جهتها جذبتني وعلى صدرها رمتني».

أما هو، فلا يسعه حتى الإفصاح عن الشهوة، فيقول: «وعملت من حالي إني أريد وصالها». لكنها عندما عرفت أن السيدة زبيدة استقدمته لديها عند غيابها «جمعت رجليها ورفصتني فرمتني من فوق السرير وقالت ياخائن خنت اليمين وحنثت فيه ووعدتني أنك لا تنتقل من مكانك وأخلفت الوعد...». فكلما شعرت بالغيرة أو بالمنافسة أو الخشية على «البعل» أو «العشيق» ازدادت حدة وقسوة، وقررت استعادة سلطتها الجسدية واللغة الآمرة مرة واحدة (ص ٤٦٤ ـ ٤٦٦).

وتتأكد سلطة الكلام الآمر في مثل هذه المواجهات أو التحديات والمراهنات عند الخلفاء والسلاطين والولاة؛ وكلما كان القصد يتمظهر في الرغبة الجنسية بدت تلك السلطة قاطعة ونهائية.

وربما تبدو حكاية الرشيد ورغبته في الجارية التي تعود لغيره، في الليلة ٢٩٧ (ص ٤٧٠) واحدة من الحكايات ذات الأصول التاريخية التي يتندر بها المؤرخون على أنها تفصح عن كياسة الخليفة أو أنها تعرض لحذق القاضي أبي يوسف؛ إذ ترد أيضاً لدى التوحيدي في (البصائر والذخائر) للتعريف بمذهب أبي يوسف: «أن العتق إذا طرأ على الأمة سقط عنها الاستبراء». وللنادرة أصلها التاريخي الذي يبتدئ في رغبة الرشيد محمولاً لمجرى الأفعال والأحداث: «أريد أن أطأها اليوم»[١٥].

فيكون جواب القاضى: «قلت يا أمير المؤمنين اعتقها ثم تزوجها». لكن الحكاية تتمدد أكثر، فتقرن الجارية بجعفر، وتجعل من جعفر قادراً على القسم بوجه إصرار الخليفة، بينما جئ بأبى يوسف مضطرباً متوقعاً للمصائب والخطوب منشغلاً ببغلته فى ذلك الظرف العصيب على الرغم من ذلك، بينما يصر الرشيد على أن يجامع الجارية الليلة: «لا أطيق الصبر عنها إلى مضى مدة الاستبراء»، فيأتى القاضى بحل آخر يتيح «وطؤها فى هذا الوقت من غير استبراء»، فيزوجها لمملوك ويطلقها قبل دخوله، لكن المملوك يرفض الطلاق، فيتم تمليك المملوك للجارية، فيأتى حكمه بالتفريق لأنه دخل فى ملكها «فانفسخ النكاح»؛ أى أن الحكايات تتمدد أكثر من الأصول لتفسح المجال لانشغال المتوالية السردية بمحمولات الفقه والشريعة فى ذلك العصر، ولاتبدو المتوالية واضحة المعالم عند نقلها إلى فضاء مغاير، أى إلى ثقافة أخرى مثلاً، لأنها تعول كثيراً على «سفسطة» القضاء فى مذهب أبى يوسف الذى يعد تكييفاً واسعاً للشريعة لتناسب العصر وروحه ومزاج حكامه. ولهذا، تقول الحكاية عن أبى يوسف عندما جاءه رسول الخليفة: «ما طلبت فى هذا الوقت إلا لأمر حدث فى الإسلام». لكن الأمر الجلل ليس أكثر من رهان: «زبيدة طالق ثلاثاً إن لم تبعها لى أو تهبها»، وشبق جنسى عارم: «لاأطيق الصبر عنها». لكن هذا الرهان والرغبة يتمان فى سياق الشريعة، أو تكييفها الفقهى فى ظاهرة التسرى بالإماء، وهى ظاهرة فريدة لاعلاقة أساسية لها بمفهومى الإسلام ديناً أو الدولة بناء «مؤسساتيا»؛ فالزواج والطلاق ليسا أكثر من ملفوظات: «قال لها القاضى قولى قبلت فقالت قبلت»، كما تقول الحكاية، وهى ملفوظات يلغى بعضها الآخر كملفوظات السحر، لكنها تتيح تكييف ظاهر الشريعة تكييفاً سهلاً يبقى الخلافة ملتزمة بها ظاهراً ومبتعدة عنها واقعاً، وهو ماتومئ نحوه الحكايات باستمرار دون تدخل من الرواة، فثمة ظواهر وثمة مظاهر واتجاهات وأهواء ورغبات تشكل فى النتيجة فضاءات مجتمع آخر غير الذى يأتى به التاريخ.

وحكاية أحمد بن هارون الرشيد الزاهد (الليلة ٤٠١، م ١، ص ٥٨١ ـ ٥٨٢) تفترق عن الأصل الذى يرد فى (المنتظم)، ج٩، فى أن الابن الزاهد هو المبتعد عن السلطة والجاه، بينما بقيت الأم مع الرشيد، فيناديها عندما يأتيه أبو عامر البصرى بالخبر والخاتم، أما الأصل التاريخى فيقول إن الرشيد تزوج من أمه سراً، وغابت بولدها فى البصرة، وحملت معها مايساعدها على بلوغه فى المستقبل. أما باث السرد فى الأصل التاريخى، فهو عبد الله بن الفتوح، وتناقل آخرون عنه الحديث. لكن الزهد، من جانب، وافتراق الابن عن الجاه والسلطان، من جانب آخر، يكادان يصبحان المتن الذى تداخل فيه مبنى الحكاية. يقول صاحب (المنتظم) نقلاً عن أبى القاسم الحريرى عن غيره وصولاً لابن الفتوح[١٦]؛

«يقول: خرجت يوماً أطلب رجلاً يرم لى شيئاً فى الدار، فذهبت، فأشير لى إلى رجل حسن الوجه بين يديه مزود وزنبيل، فقلت: تعمل لى؟ قال: نعم بدرهم، ودانق. فقلت: قم. فقام فعمل لى عملاً بدرهم ودانق [ودرهم ودانق، ودرهم ودانق] ثم أتيت يوماً آخر فسألت عنه فقيل ذاك رجل لايرى فى الجمعة إلا يوماً واحداً يوم كذا. قال: فجئت ذلك اليوم، فقلت تعمل لى؟ قال: نعم بدرهم ودانق. فقلت أنا: بدرهم. فقال: بدرهم ودانق. ولم يكن بى الدانق، ولكن أحببت أن أستعلم ماعنده، فلما كان المساء وزنت له درهما، فقال لى: ما هذا؟ قلت: درهم. قال: ألم أقل لك: درهم ودانق؟! أفسدت على. فقلت: وأنا ألم أقل لك بدرهم؟ فقال: لست آخذ منه شيئاً. قال:

فوزنت له درهماً ودانقاً. فقلت: خذ. فأبى [أن يأخذ] .وقال: سبحان الله أقول [لك] . لا آخذ وتلح على!؟ فأبى أن يأخذه ومضى.

قال: فأقبل عليّ أهلى، وقالت: فعل الله بك ما أردت من رجل عمل لك عملاً بدرهم أن أفسدت عليه. قال:/فجئت يوماً أسأل عنه، فقيل لى: مريض، فاستدللت على بيته فأتيته، فاستأذنت عليه فدخلت وهو مبطون، وليس فى بيتـه شىء إلا ذلك المزود والزنبيل، فسلمت عليه وقلت له: لى إليك حاجة، وتعرف فضل إدخال السرور على المؤمن أحب لما جئت إلى بيتى أمرضك. قال: وتحب ذلك؟ قلت: نعم. قال: بشرائط ثلاث. قلت: نعم. قال: أن لاتعرض على طعاماً حتى أسألك، وإذا أنا مت أن تدفنى فى كسائى وجبتى هذه. قلت: نعم. قال: والثالثة أشد منهما، وهى شديدة، قلت: وإن كان. فحملته إلى منزلى عند الظهر، فلما كان من الغد نادانى يا عبد الله [فقلت: ماشأنك. قال] قد احتضرت، افتح صرة على كم جبتى. قال: ففتحتها فإذا فيها خاتم عليه فص أحمر، فقال: إذا أنا مت ودفنتنى فخذ هذا الخاتم، ثم ادفعه إلى هارون [الرشيد] أمير المؤمنين، فقل له: يقول لك صاحب هذا الخاتم: ويحك! لا تموتن على سكرتك هذه فإنك إن مت على سكرتك هذه ندمت. قال: فلما دفنته سألت يوم خروج هارون الرشيد أمير المؤمنين، وكتبت قصة، وتعرضت له وأوذيت أذى شديداً، فلما دخل قصره وقرأ القصة وقال: علىّ بصاحب هذه القصة. قال: فأدخلت عليه وهو مغضب يقول: يتعرضون لنا ويفعلون، فلما رأيت غضبه،/ أخرجت الخاتم، فلما نظر إلى الخاتم قال: من أين لك هذا [الخاتم] قلت: دفعه إلى رجل طيّان. فقال لى: طيان طيان، وقربنى منه. فقلت: يا أمير المؤمنين إنه أوصانى بوصية. فقال لى: ويحك! قل. فقلت : يا أمير المؤمنين إنه أوصانى إذا أوصلت إليك هذا الخاتم أن أقول لك يقرئك صاحب هذا الخاتم السلام ويقول لك: ويحك لاتموتن على سكرتك هذه فإنك إن مت عليها ندمت. فقام على رجليه قائماً وضرب بنفسه على البساط، وجعل يتقلب عليه ويقول: يا بنى نصحت أباك. فقلت فى نفسى: كأنها ابنه، ثم جلس وجاؤوا بالماء، فمسحوا وجهه، وقال: كيف عرفته؟ قال: فقصصت عليه قصته.

قال: فبكى وقال: هذا أول مولود لى، وكان أبى المهدى ذكر لى زبيدة أن يزوجنى بها، فبصرت بهذه المرأة فوقعت فى قلبى، وكانت خسيسة فتزوجتها سراً من أبى، فأولدتها هذا المولود، وأحدرتها إلى البصرة [وأعطيتها] هذا الخاتم وأشياء، وقلت لها: اكتمى نفسك، فإذا بلغك أنى قعدت للخلافة فأتينى، فلما قعدت للخلافة سألت عنهما فقيل [لى أنهما] ماتا، ولم أعلم أنه باق، فأين دفنته؟ قلت : يا أمير المؤمنين دفنته فى قبور عبد الله بن مالك./ قال: لى إليك حاجة، إذا كان بعد المغرب فقف لى بالباب حتى أنزل إليك [فأخرج] متنكراً إلى قبره.

فوقفت له، فخرج متنكراً والخدم حوله حتى وضع يده بيدى، وصاح بالخدم فتنحوا، فجئت به إلى قبره، فما زال ليلته يبكى إلى أن أصبح ويداه ورأسه ولحيته على قبره [وجعل] يقول: يا بنى، لقد نصحت أباك. قال: فجعلت أبكى لبكائه رحمة منى له، ثم

سمع كلاماً فقال: كأنى أسمع كلام الناس. قلت: أجل أصبحت يا أمير المؤمنين، قد طلع الفجر. فقال لى: قد أمرت لك بعشرة آلاف درهم، واكتب عيالك مع عيالى، فإن لك علىّ حقاً بدفنك ولدى، وإن أنا مت أوصيت: من يكون من بعدى أن يجرى عليك ما بقى لك عقب»[17].

وترد حكاية مماثلة عن إدوارد وليم لين يقول إنه نقلها عن مخطوطة لابن الجوزى عن كتابه (مرآة الزمان)[18]، ولكنها تخص (علياً) ابن الخليفة المأمون الذى نذر نفسه لحياة الزهد، عاملاً حمالاً فى البصرة، صائماً نهاراً، ليقضى ليله فى جامع قريب، مودعاً الحياة بعد حين وهو على حصير. ومهما يكن، فإن مثل هذه الأخبار ليست غريبة فى ضوء ما يعرف عن كثرة عدد المحظيات. لكن الحكاية تتشكل فى أنساق الزهد فى جسد (ألف ليلة وليلة)، وهى أنساق تتكرر فى الليلة ٧٩، م١، ص ١٩١ والليلة ٨٢، ص ١٩٥، كأنها تحاكى ما ينقله ابن الجوزى عن الخليفة المستضئ الذى يظهر فى حكايات (ألف ليلة) بما هو معروف عنه من ورع؛ إذ حضر المستضئ مجلس وعظ الجوزى وهو ينشد:

ستنقلك المنايا عن ديارك
ويبدلك الردى داراً بدارك
وتترك ماعنيت به زماناً
وتنقل من غناك إلى افتقارك
فدود القبر فى عينيك يرعى
وترعى عين غيرك فى ديارك

والمستضئ يردد باكياً: «أى والله وترعى عين غيرك فى ديارك». لكن الحكايات تعرض أيضاً لشماتة الخلفاء بما يرونه من تراجع محتمل لدى المحتفين بالشريعة والمتعبدين كثيراً. فالرشيد فى الليلة ٣٥ (م١، ص ١١٨) يستغرب ما يراه من شيخ إبراهيم وهو يجالس نور الدين وأنيس الجليس قائلاً: ياجعفر:

«أنا ما رأيت من كرامات الصالحين مثل ما رأيت الليلة فاطلع أنت الآخر على هذه الشجرة وانظر لئلا تفوتك بركات الصالحين».

ثم يضيف:

«الحمد لله الذى جعلنا من المتبعين لظاهر الشريعة المطهرة وكفانا شر تلبيسات الطريقة المزورة».

أى أن صوت باث السرد يتآلف مع صوت المتكلم. كما تدل المساحة الممنوحة لمثل هذا التعليق الذى لايمتد كثيراً فى الحدث أو فى المبنى الحكائى.

وبين أنساق الزهد وأنساق المجون فى (ألف ليلة وليلة) تنشغل البقعة الرمادية بمثل هذه المناورات فى الخطاب، وهى مناورات تسعى إلى إبقاء القارئ منشداً إلى أكثر من وجهة نظر،، مادام الحكى نفسه يتمدد فى تعدديات معرفية ولسانية كثيرة فـ(الليالى) بمثل هذه التعددية تحقق التجسير من جانب وتمتلك تكسيرها الواسع للنوايا من جانب آخر؛ فهى تعجز عن أن تصيح بوجه الخليفة كما صاح سفيان الثورى الصوفى بوجه المنصور:

«إنى لأعلم مكان رجل واحد لو صلح صلحت الأمة كلها، قال: من هو؟ قلت: أنت يا أمير المؤمنين»[19].

ولربما كانت الحكايات أكثر قدرة على بلوغ كلام الناس ومهاده من كتب التاريخ التى قد تضطره إما إلى التدوين المتجرد فحسب أو إلى إسقاط التفسير عليه؛ وغالباً ما تستظهر الحكايات ما يبتغيه العقل الجمعى لمجتمع العامة الذى يود دخول عالم الخاصة واجتياحه أو اختراقه واستضعافه. وبينما يتيح ذهن الرواة ومخيلتهم التجوال كثيراً فى السرايا والدهاليز وبين البساتين وعند مخابئ الثروة ومظاهر الجاه والسلطة، لاسيما النسوة والمال والقوة، فإن هذا الذهن كثيراً ما يتناسى مهماته فينساق إلى ما يبتغيه من تعرية حرفية لما هو مجازى. فابنة هذا المجتمع الجارية تودد، مثلاً، تدخل ميدان المماحكات والمجادلات اضطراريا بعدما أفلس الزوج ولم يعد لديه بضاعة يعرضها غير زوجه، بذهنها وجمالها وسعة حيلتها وسعة تدبيرها وكثرة اطلاعها فى العلوم والآداب والفقه. وكان استعراضها لذلك هو استعراض ابن العامة موهبته عندما تصبح هذه سلعة قادرة على المنافسة وشراء رضا السلطة وموافقتها (الليلة ٤٣٧ إلى ٤٦٠، ص ٦١٤ إلى ٦٣٥). لكن الراوى يبقى أسير تكوينه الساخر من مجتمع الفقهاء الذين كانوا منه قبل صعودهم إلى ذلك المجتمع الذى يثير حسده وغيرته الآن. ولهذا، جعل تودد تطالب المغلوب منهم فى المجادلة بخلع ملابسه، حتى إنه جعل أحدهم يطلب فقط الإبقاء على ما يستر به عورته. ومن الواضح أن الأصل كان يقصد بالخلع المذكور الاستغناء اضطرارياً عن جبة المهنة أو المنصب، خلعة العالم والفقيه، وليس الملابس بمعناها العادى. لكن تتابع الرواة غار على الأصل فحرفه ودفع به إلى ما يرضى الذهن الشعبى. ومثل ذلك ما يدور فى الليلة ٤١٩ (ص ٥٩٨ وحتى ص ٦٠١).

ويجوز أن تكون حكاية سيدة المشايخ البغدادية التى ارتحلت إلى حماة (عام٥٦١) ذات سند تاريخى. لكن انهماك الحكاية بالرد على الغلمانيين مثير هو الآخر، كأنه إسراف الرواة أنفسهم فى مثل هذا الأمر، على الرغم من شيوعه وكثرة الكتابة فيه، بما يشكل أدباً خاصاً فى التاريخ العربى.

لكن الكلام يتسع لاحتواء تعددية لسانية وهجنة ليست محدودة، تختلط وتتداخل بين العامة والخاصة عند الفقهاء والكتاب الموسرين والخلفاء والقوالين والحرفيين، ولربما تتوزع هذه أو تشتبك عند الشخص الواحد، فتظهر الواحدة لتغييب الأخرى، بينما يلعب الزمن نفسه فى الإلغاء والتغييب والحضور، بمعزل عن الأصل التاريخى فى الليلة (٣٨٦، ج١، ص ٥٦٨)، فإن الحكاية تلعب على الكلام وأزمانه. والحكاية لا تخص الرشيد بل ابنه الأمير عندما رأى جارية سكرى «وعليها مطرف خز وهى تسحب أذيالها من التيه»، فواعدته لتهيئة نفسها فى اليوم القادم، فلم تأت؛ فاستفسر عن سر ذلك، قالت: يا أمير المؤمنين أما علمت أن كلام الليل يمحوه النهار. وبعث على الشعراء عند الباب ليقولوا فى ذلك. أى أن الكلام كالحكاية مساحته الليل، وهو بالتالى ليس ملزماً مادام فضاء محكياً ينشغل بالحكى ويغيب فيه، تماماً كما تغيب أجساد أصحابه فى لحظة إحكام تعلق الآخر بالكلام الآسر الذى جاءت به شهر زاد. يقول أبو نواس فى حال الجارية المذكورة:

همـمت بها وكان الليل ستراً

فقام لهـا على المعنى اعتـذارا

وقالت فى غد فمضيت حتى

أتى الوقت الـذى فيـه المـزار

وقلت الوعد سيدتى فقالت

كلام الليل يمحوه النهار[٢٠].

الهوامش:

(١) تراجع ميا جيرهارد فى: The Art of Story Telling ; A study of the Thousand and one Nights (Leiden; Brill. 1963)

(٢) ثمرات الأوراق فى المحاضرات: تحقيق محمد مفيد قمحية (بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٣)، ص ٣٣٨، وكذلك ص ٣١٠ للإشارة اللاحقة عن الحسن المصرى والكنز.

(٣) طبعة بولاق من ألف ليلة وليلة (بغداد: مكتبة المثنى، عن ١٨٥٢ ـ مصورة بالأوفست)، ج١. الإشارات اللاحقة لهذه الطبعة إلا عند ورود غير ذلك.

(٤) تتعدد المراجع فى هذا الأمر، منها الفرج بعد الشدة لأبى على المحسن التنوخى (القاهرة: دار الطباعة ١٩٥٥؛ والموشى أو الظرف والظرفاء لأبى الطيب محمد بن إسماعيل الوشاء (عن لايدن ١٩٠٢، دار صادر بيروت)؛ وكذلك الأغانى، وترد هنا بطبعتين.

(٥) الموشى أو الظرف والظرفاء، تحقيق ردلف أبرونو، طبعة صادر، ص ٧٦، ٧٨.

(٦) كتابه The Fantastic: A Structural Approach To a Literary genre (N.Y. Cornell Univ. Press , rept. 1975)

(٧) لكن الملوك يقدرون على مثل هذه الاستدعاءات عبر السحرة والمعنيين بالسحر، ليس بنفوذ خارق وإنما السلطة من خلال الدنيوية الآمرة فى الحكايات: فالصبية تحرق الشعرة فى الليلة ١٧ ـ ١٨، ص ٥٠ نزولا عند أمر الخليفة.

(٨) إذ ظهر العفريت فأراً، ثم كبيراً كالقط، ثم كلباً، ثم جحشاً، ثم جاموسة، ثم انطلق بكلام ابن آدم، الليلة ٢١، ص ٦١.

(٩) بولاق، ليلة ١٢٢، ج١، ص ٢٤٩.

(١٠) بولاق، ج١، ص ٢٤٨.

(١١) المحاسن والأضداد، تحقيق فوزى عطوى، ص ١٥٥.

(١٢) الانتصار لواسطة عقد الأمصار لإبراهيم بن محمد بن أيدمر العلائى الشهير بابن دقماق (بيروت: دار المكتب التجارى. د. ت)، ص ١٢٢ ـ ١٢٣.

(١٣) ابن عبد ربه، العقد الفريد، (بيروت: طبعة الكتب العلمية، ١٩٨٣)، ج٨، ص ١٣٥ ـ ١٣٦، ١٤٦ ـ ١٤٧.

(١٤) المحاسن والأضداد، تحقيق فوزى عطوى (بيروت: الشركة اللبنانية للكتاب)، ص ١٧٧.

(١٥) ج ٦، ص ١١٨.

(١٦) المنتظم، أبو الفرج عبد الرحمن بن على بن محمد بن الجوزى (بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٢)، ج٩، ٩٣ ـ ٩٥.

(١٧) المنتظم، ج٩، ص ٩٣ ـ ٩٥. وجاء فى وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان لأبى العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبى بكر بن خلكان (٦٠٨ ـ ٦٨١هـ) ـ تحقيق إحسان عباس، (بيروت: دار الثقافة)، ج١، ص ١٦٨ «أن أحمد بن الرشيد «كان عبدا صالحاً، ترك الدنيا ... ولم يتعلق بشيء من أمورها، وأبوه خليفة الدنيا» و«قيل له السبتى لأنه كان يتكسب بيده فى يوم السبت شيئا ينفقه فى بقية الأسبوع، ويتفرغ للاشتغال بالعبادة».

(١٨) يراجع: Arabian Society in the Midlle Ages Studies From the Thousand and one Nights. Ed. Stanley Lane - Poole introd. C. E. Bosworth (London, Curzon Press, 1883, rept. 1987).

أوردت الخبر أيضاً سهير القلماوى فى ألف ليلة وليلة (دار المعارف، ١٩٦٦)، ص ٢٥٧.

(١٩) كتاب محاضرة الأبرار ومسامرة الأخيار للشيخ محيى الدين بن عربى (م ٦٣٨ هـ)، م١ (بيروت: دار صادر)، ص ٢٤٠.

(٢٠) ديوان الصبابة لابن أبى حجلة، ص ٥٥ ـ ٥٦ ـ ملحق لتزيين الأشواق، داود الأنطاكى (بيروت: ١٩٧٢).

توالد السرد
فى ألف ليلة وليلة

سيلفيا باڤل*



من الخصائص المميزة التى تشد انتباه القارئ إلى السرد فى (ألف ليلة وليلة) توالد السرد داخل العمل، وهو توالد يتحقق عن طريق (التسلسل enchainement) وعن طريق احتواء كل حكاية لحكاية أخرى تحتوى حكاية ثالثة بدورها. ولقد اهتم شليجل Schlegel وسلفستر دوساسى Sylvester de Sacy ، وهما من المستشرقين، بالملامح التاريخية والتكوينية génétiques لهذه الظاهرة.

ولقد قام بعدهما كل من إليسيف Elisseéf (١٩٤٩) وجيرهارد Gerhardt (١٩٦٣) بدراسة «المحتوى ـ التيمى» لهذه الحكايات وتقنيات عرضها. ومع ذلك، فإن التطورات الأخيرة فى علم السرد Narrotologie أدت إلى تغيير المنظور فى تحليل الحكايات الشعبية.

ويعد تودوروف Todorov (١٩٦٩) أول من قام بدراسة ما أطلق عليه «توالد الحكايات» فى (ألف ليلة وليلة)، وذلك بوصفه ظاهرة سردية خالصة. وكى يشرح تودوروف هذه الظاهرة لجأ إلى استخدام مقولة لغوية: «التضمين» enchassement، وهو مصطلح يعنى حالة خاصة من الترابط subordination، تتمثل الوحدة الأساسية فى النحو السردى لـ (الليالى) فيما أطلق عليه مصطلح «القضية» Proposition. ويمثل الدور الذى يقوم به «الاسم»، القضية التى تتبناها الشخصية. وفى كل مرة تظهر فيها شخصية جديدة فى السرد، فإن ذلك يستدعى حكاية جديدة يتم تضمينها مع الحكاية السابقة عليها.

---

* Sylvia Pavel= La Prolifération Narrative- dans les Mille et une Nuit: **Journal of Semiotic Re-Search** (J.C.R.S.) Volume 2, No, 4.(P.21-40) winter 1974.

وقام بالترجمة من الفرنسية إلى العربية: **نهى أبو سديرة**، قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب ، جامعة القاهرة.

وتمثل هذه الشخوص ـ الساردة الشكل الأكثر لفتاً للانتباه من أشكال التضمين أو (الترابط)(تودوروف، ١٩٦٩، ص ١٨٩).

ونحن نشير منذ البداية إلى أننا نتفق فى هذا الرأى تماماً مع تودوروف. وسوف نجتهد، فيما يلى، فى تمييز مجموعة أخرى من التقنيات التى أسهمت فى عملية «التوالد السردى» فى (الليالى). وسنقوم بتحليل هذه الظاهرة من وجهة نظر النحو ـ السردى ـ التحويلى (Grammaire,Narrative-Transformationnelle) (Tl Pavel) الذى يتم تعريف التضمين فيه على أنه «التكرار ـ الترددى»[1] Récursivité.

وأفترض، فيما بعد، أن تقنيات التوالد التى تم تمييزها تحتل مواقع ودرجات مختلفة من النحو السردى. والمصدر الذى نعتمد عليه هو النص الذى ترجمه جالان Galland[2]. وتحتوى هذه الترجمة أكثر من ستين حكاية، وتتضمن عدداً وافراً من الحكايات «المتوالدة» التى تسمح لنا بالوصول إلى صياغة القواعد العامة لها.

إن المصطلحات اللغوية المستخدمة هنا لها المعنى نفسه المتفق عليه فى علم النحو ـ التحويلى.

١ ـ ويتكون كل سرد (Récit) فى (الليالى) من جزئين: يصف الجزء الأول نوعا من «عدم التوازن» Dés-équilibre. ويصف الجزء الثانى «استعادة التوازن» équi-libre. وتلك هى القاعدة الأولى فى «النحو الأساسى» (grammaire de base).

(١) سرد ← عدم توازن ← استعادة التوازن

وترتبط هذه القاعدة بالازدواج الموتيفى (Couple Motifémique) : نقص + إشباع النقص. وقد قام دندس Dundes بتوصيف هذا الازدواج عام (١٩٦٤). كما ترتبط هذه القاعدة أيضاً بـ:

محتوى معكوس + محتوى صحيح. عند كل من ليفى شتراوس Lévi- Strauss وجريماس Greimas (عام ١٩٧٠).

وبذلك، فالرمز الأولى لهذه الدراسة هو «السرد» وليس «القضية». إن هذا الاختيار يساعد على التحديد «الشكلى» للتكوين السردى للحكايات على مستوى بنيتها العميقة التى يتمخض عنها النص بوصفه مجموعة من القضايا. وسوف نقوم بتحليل الرموز المستخدمة فى الشكل (١) وتجزئتها إلى عناصر «متتابعة» Séquence (انتهاك، المهمة، خديعة، محاولات... إلخ)، وهذه العناصر التى حدد بريمون Brémond وظائفها داخل النص (١٩٦٦).

أما عن الوظائف التى حددها بروب Propp (١٩٢٨)، فيبدو لنا أنها تنتمى إلى البنيات السطحية المماثلة لتلك التى تسبق فى نحو تشومسكى Chomsky تقديم العناصر المعجمية. ويمكن أن توضح بعض الأمثلة والنماذج عمق المستوى الذى حدث عنده التقسيم الأول.

فى حكاية «التاجر والعفريت»* نلاحظ أن «عدم التوازن» نتج عن جريمة غير مقصودة :

«خرج أحد التجار يطلب رزقاً فى بعض البلاد فاشتد عليه الحر فجلس تحت شجرة وحط يده فى خرجه وأكل كسرة خبز كانت معه وتمرة فلما فرغ من أكل التمرة رمى النواة وإذا هو بعفريت طويل القامة وبيده سيف فدنا من ذلك التاجر وقال له قم حتى أقتلك مثل ما قتلت ولدى، فقال له التاجر كيف قتلت ولدك قال له لما أكلت التمرة ورميت نواها جاءت النواة فى صدر ولدى قضى عليه ومات من ساعته (...) فاستوثق

* المجلد الأول، ص ١١، ١٢.

منه الجنى وأطلقــه فـرجع إلى بلده وقـضى جميع متعلقاته وأوصل الحقوق إلى أهلها (...) وقعد عندهم الى تمام السنة ثم توجه وأخـذ كـفنه تحت إبطه وودع أهله وجيـرانه (..)فمشى إلى أن وصل إلى هذا البستان . وكـان ذلك اليـوم أول السنة الجـديدة (...) فبينما وهو جالس يبكى على ما حصل له إذا (بثلاثة شيوخ قالوا له) ما سبب جلوسك فى هذا المكان وانت منفـرد وهو مـأوى الجن (فـأخبـرهـم) التـاجـر بما جـرى له مع ذلك العفريت وسبب قعوده فى هذا المكان فتعجب (الشيوخ) (وعند وصول العفريت اقترح كل منهم عليه ان يحكى لهم ما جرى له فوافق العفريت على هذا الاقتراح (...) وفى النهاية عدل العفريت عن الانتقام)*.

وقد أدت المحاولات الناجحة التى قام بها الشيوخ الثلاثة إلى «استعادة التوازن».

وفى حكاية «هارون الرشيد»[٣] فإن «عدم التوازن» كان نتيجة مجموعة من «الانتهاكات »:

«يحكى أن الخليفـة هارون الرشيـد قلق ليلة من الليالى قلقاً شديدا فاستدعى وزيره جعفر البرمكى وقال له إن صدرى ضيق ومرادى أن أتفــرج فى شـوارع المدينة فـتنكرا فى زى تاجرين وظلا سائرين طويلا يتفـقـدان المدينة وبالقرب من جسر التقيا بمتسـول لا يقبل الصدقة إلا بعد ضربه ثم ذهبا إلى السـوق والتـقـيا بشـاب يضـرب بغلته بقسـوة. وقبل رجوعـهـما إلى قصر الخليفـة شاهدا منزلاً جـمـيـلاً رائع الجـمـال يملكه رجل كـان إسكافياً وقد أصبح ثريا بطريقة غير مفهومة. وفى اليـوم التـالى أرسل الخليفـة فى طلب ثلاث شخصيات واستجوبهم عن الأسباب التى تجعلهم يقدمون القدوة السيئة للرعية. ثم إن هارون حل لهم مـــشـــاكلهم وخلع عليهم»**.

إن استعادة التوازن «تحقق العدل» قد تم هنا بفضل القاضى الذى لم يكن له أن ينجح فى مهمته إلا بشرط أن يستمع إلى حجة كل المذنبين؛ حيث إنهم جميعا أبرياء.

وبالرغم من التعقد الشديد الناتج عن التوالد حتى الدرجة الثالثة، فإن حكاية« الصياد والعفريت» هى أيضاً تعبر عن طرق هذا التوازن ثم استعادته:

« كـان هناك رجل صيـاد (...) وهو فـقـيـر الحال وكـان من عادته أنه يرمى شبكته كل يوم أربع مرات لا غير ثم إنه خرج يوما من الأيام فى وقت الظهر إلى شاطئ البحر وحط مقطفه وطرح شبكته (...) وصار يعالج فيها إلى أن طلعت على البر وفتحها فوجد فيها قمقماً من نحاس أصفر ملآن وفمه مختوم برصاص عليه طبع خاتم سيدنا سليمان (..) ثم إنه أخرج سكينا وعالج فى الرصاص إلى أن فكه من القـمـقـم (..) خـرج من ذلك عـفـريت [شرير حكى له سبب دخـوله فى ذلك القـمـقم وحزنه لأنه سجن مـدة طويلة وحاول الصياد لكى ينقذ حياته أن يعيده إلى ذلك القـمـقـم مـرة ثانيـة وينجح فى ذلك ثم يبـدأ الصـيــاد فى حكاية وزير الملك يونان والحكيم رويان على أنهـا مـثـال تؤخـذ منه العبـرة إلى أن أخرج العفريت من سجنه مرة ثانية بعد أن أخذ عليه العـهـد أنه إذا أطلقـه لايؤذيه أبدا وكـافـأه الجنى بأن أغـدق عليـه الكثير من الأسماك] »**.

* المجلد الأول، ص ١١، ١٢.

** المجلد الأول ، ص ١٨ .

لقد نجحت عملية التوازن نتيجة نجاح «الخديعة»، وأيضا نتيجة عملية « الحكى» : حكى قصة تحتوى بدورها على حكايتين أخريين : (حكاية الببغاء، وحكاية الوزير المعاقب) .

(٢) يبدأ الكثير من الحكايات قبل ظهور عنصر «عدم التوازن» الرئيسى بفترة طويلة؛ إذ يحكى لنا بعض الأحيان الوقائع التى ألمت بالأجيال السابقة من أخوة وأقارب ضحية «عدم التوازن» المشار إليه. وفى هذه الحالة، نكون بصدد تمهيد للسرد (Pré- Récit) يمكن فصله عن النص الرئيسى بوصفه سردا مستقلا.

ويقودنا ذلك إلى إعادة صياغة القاعدة الأولى :

(١ / أ)

سرد ←── (تمهيد للسرد) عدم توازن + استعادة التوازن.

حكاية (ألف ليلة وليلة) الرئيسية التى نطلق عليها «الحكاية الإطار» تقدم لنا مثالا على ذلك * :

«كان فيما مضى وتقدم من قديم الزمان وسالف العصر والأوان (...) [ملكان الأول] اسمه الملك شهريار وكان أخوه الصغير اسمه الملك شاه زمان (...) [وفى يوم من الأيام اكتشف شاه زمان خيانة زوجه له فقتلها وأمر بالرحيل إلى أن وصل إلى مدينة أخيه واكتشف خيانة زوج أخيه هى الأخرى وحاول دون جدوى إخفاء هذا الأمر عن أخيه وعوقبت الزوجة الخائنة بالقتل وقال شاه زمان] قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا. [إلى أن وصلا إلى مكان فيه عفريت نائم بجانبه صبية قالت لهما بالإشارة كيف استطاعت رغم سجنها بواسطة هذا العفريت أن تخونه ثمانى وتسعين مرة وأجبرتهما على أن يضاجعاها هما الاثنان لتكمل العدد مائة وقد فزع شهريار من هذه التجربة وعاد إلى مملكته وقد قرر أن ينتقم من كل النساء] وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتا يتزوجها ثم يقتلها من ليلتها ولم يزل على ذلك [فترة من الزمن حتى أصبحت المدينة كلها فى حداد ولإيقاف هذه المجزرة تقرر شهرزاد الزواج من شهريار وتغامر بحياتها لكى تنسيه رغبته فى القتل ثم تشرع فى حكى حكايات خرافية طوال ألف ليلة وليلة]».

وتعد المغامرات التى يقوم بها الأخوان، والتى ينتج عنها تضمين حكاية زوج العفريت، بمثابة تمهيد Pré-Récit للحكاية الإطار. كذلك فإن حكاية «بدر» مسبوقة بحكاية والديه، دون أن تتبع إحداهما الأخرى.

وفيما يختص بحكاية «قمر الزمان»، برغم كونها حكاية طويلة، فإنها لا تمثل إلا تمهيداً للحكاية التالية وهى حكاية زوجاته التى تنتج، بدورها، حكاية «الأمجد والأسعد» مثال ذلك حكاية «زواج الملك بدر باسم»** :

«ومما يحكى أنه كان (..) ملك (...) لم يرزق فى طول عمره بذكر [يرثه فاشترى وزيره له جارية جميلة تزوجها وأحبها ولكنها ظلت حزينة مطرقة برأسها إلى الأرض وأقام معها سنة كاملة وهى لم تتكلم وقد خدع الملك بهذا الوجوم ورفض أن يعاتبها وصبر عليها وحاول أن يجعلها تحبه أو ترد عليه إلى أن بدأت تحكى له حكايتها] فقالت إن اسمى جلنار البحرية وكان أبى من ملوك

* المجلد الأول ص ٦، ٧..

** المجلد الثانى : ص ٣٣١، ٣٣٢

البحر ومات وخلف لنا الملك فبينما نحن فيه إذ تحرك علينا ملك من ملوك الفرس وأخذ الملك من أيدينا (...) وحلفت أن أرمى نفسى عند رجل من أهل البر (...) باعنى لهذا الرجل الذى أخذتنى منه (...) ثم أخبرته برغبتها فى الانتقام من ملك الفرس الذى [اغتصب ملك أبيها وحولها إلى جارية فى قصره ولكنها عدلت عن قرارها بالانتقام بعد زواجها واستقرارها فتأثر الملك بحكايتها وخلع عليها لقب الملكة واحتفل بزواجهما ورزقهما الله بالأمير بدر] ».

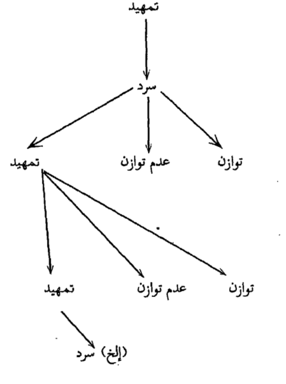
وتبدأ حكاية «الأمير بدر» بعد وفاة ملك الفرس بعدة سنوات، حين تقوم الملكة جلنار وعائلتها بالتخطيط لزواج الأمير بدر:

«إن الأمير بدر عشق بنتاً من بنات البحر (..) وصار فى قلبه من أجلها لهيب النار وغرق فى بحر لا يدرك له ساحل ولا قرار[وتقدم للزواج منها ولكن أباها عامله باحتقار ثم اشتعلت الحرب بين العائلتين واستطاع بدر أن يحبس الملك وأرادت ابنته أن تنتقم من الأمير بدر فمسخته عصفوراً وبعد مجموعة من الوقائع المشئومة التى ألمت بالأمير العاشق بدر تنتهى الحكاية بتحرر الملك الأسير فى مقابل زواج الأمير بدر بابنته]».

ويتخذ «التمهيد» Pré- Récit، إذن، شكل «قص ـ مستقل» :

(٢) تمهيد السرد ⟵ السرد.

ومع ذلك، فهناك «فرق» بنيوى (Structurale) بين المصاغ على هيئة «سرد» «والسرد الرئيسى» Récit principal للحكايات التى تم تحليلها : إن السرد السابق على السرد الرئيسى لا يمكن أبداً أن يكون مسبوقاً بتمهيد آخر. إن التمهيد لا تمهيد له. وذلك يعنى أن القاعدة الأساسية grammaire de base يجب أن تمنع توالد الصيغة séquence التالية المتمثلة فى الشكل رقم (١) .



شكل رقم (١)

ويتم صياغة القاعدة الثانية على نحو يستبعد التسلسل اللانهائى للتمهيد.

(٢ / أ) تمهيد ⟵ عدم توازن + توازن.

ـ نحتاج إذن إلى قاعدة كاملة توضح لنا أن «عدم التوازن» المتمثل فى التمهيد يرتبط «بعدم التوازن» المتمثل فى «السرد» نفسه. وما دام هدفنا الأساسى هو دراسة «التوالد السردى»، فإننا نكتفى بملاحظة أن «التمهيد» يعد مصدراً أدنى للتوالد.

(٣) إن «عدم التوازن» يكون مسبوقا بمخالفة (خرق / انتهاك)(«المنع» / تحريم)، سواء كان تحريما

ضمنيا أو تحريما معلنا. ويقوم التحريم المتضمن فى الحكاية الرئيسية على أنه ينبغى للزوجات أن لا يخدعن أزواجهن. أما التحريم المتضمن فى حكاية«التاجر والعفريت» فيقوم على منع قتل ابن العفريت. ويتعلق التحريم فى «مغامرات هارون الرشيد» بتحذير رعايا الخليفة من انتهاك قوانين المملكة أو مخالفتها.

وفى بعض الأحيان يتسبب «النقص» الذى يظهر منذ البداية فى إحداث «عدم التوازن». ومثال ذلك ما يحدث فى حكاية «الصياد والعفريت»، حيث لا يستطيع الصياد أن يصطاد السمك. ويتمثل النقص فى «حكاية بدر» فى أن ملك الفرس ليس له وريث. وفى حكاية «الأمير أحمد والساحرة» يتمثل النقص فى مشكلة اختيار السلطان أحد أبنائه زوجا لابنة أخته (أى السلطان).

وأتصور أن من المنطقى أن نعد «نقص» وانتهاك «التحريم» متساويين من الناحية الوظيفية.

يتحدد الفرق بين هذين الرمزين بواسطة تلك العلامة المميزة (± السبب) المرتبطة «بعدم التوازن». إن «النقص» ينتج عن «عدم التوازن» (− السبب)، بينما «التحريم» الذى تم انتهاكه، تهيمن عليه حبكة «عدم التوازن» (+ السبب). على سبيل المثال :

(٣) عدم توازن { نقص / تحريم } + انتهاك مزدوج (Double) }

أما القاعدة الثالثة، فتأخذ فى الاعتبار أن النص الذى نتناوله بالدراسة أو السرد المتضمن فى سرد آخر لا يهيمن عليه عدم التوازن بشكل مباشر أبداً. إن السرد لا يمثل انتهاكا ولامخالفة بحال من الأحوال. وتتناول هذه القاعدة بالمثل الحالات التى تنطوى على «الانتهاك» الذى يتحقق بوصفه نتيجة عمليتى «انتهاك» متضادتين: العقاب (ويعنى : نتيجة لمخالفة) يمكن أن يكون مبالغا فيه إلى درجة أنه يمثل، بدوره، انتهاكا آخر يساهم فى إحداث «عدم التوازن». وهو ما أشرنا إليه فى هذه القاعدة بالانتهاك المزدوج.

(٣ / أ) ويبدو أن «حكاية الصعاليك» التى تتضمن «حكاية البنات الثلاث»، تعد استثناء لهذه القاعدة.

إن زبيدة، فى هذه الحكاية، تحذر الزائرين من الصعاليك والتجار، وتنهاهم عن السؤال عما يجرى من سلوكها الغريب. وهذا التحريم لـ «طرح الأسئلة»يمكر أن يؤخذ على اعتبار أنه تحريم «الاعتراف بالسر»، إذن هو تحريم للحكى نفسه. ووفقا لهذا التفسير، فإن فعل الحكى سوف يمثل «انتهاكا». وفى الواقع، فإن الأمر لا يتعلق بتحريم الحكى ولكنه يتعلق بمهمة تريد زبيدة تحقيقها : الحفاظ على السر. هذه المهمة مستمدة من «انعدام التوازن» فى العلاقات التى تربط زبيدة بأخواتها، وهى تمثل جزءا من حكاية مختلفة عن «حكاية الصعاليك». إن الحدث الذى تقوم به زبيدة له وظيفتان مختلفتان داخل «سردين» متمايزين :

فى السرد المتضمن فى حكاية «الصعاليك»، يتمثل هذا الحدث فى تحريم طرح الأسئلة. وفى السرد «المعلن» (enchassant) فى «البنات الثلاث» يتمثل الحدث فى «مهمة»، وهى ضرورة إخفاء العقاب المحكوم به على أخواتها اللاتى ارتكبن الجرائم، واللاتى مسخن كلاباً سوداء بواسطة ساحرة.. (انظر ٥). وكما أشار بريمون (١٩٦٨)، فإن كل «تحريم» هو «مهمة» وإن كانت مهمة مقلوبة.

ويستعاد التوازن عن طريق الأداء Performance، ونحن نستوحى هذه المقولة من جريماس (١٩٧٠).

ـ إن الأداء الخالص فى أغلب الأحيان، مسبوقا فى (ألف ليلة وليلة) بما يسمى تمهيد الأداء Prè- performance، هو حدث أو مجموعة من الأحداث تلعب دور سبب الأداء، وإن أتى هذا السبب بالمصادفة المحضة. وهكذا، ففى«حكاية الأحدب»، فإن ظهور الحلاق الذى ينقذ الأحدب، الذى اعتقدنا أنه قد مات، تقابلها، بالمصادفة حكاية الخياط الذى يحكى للسلطان عن آخر محاولات الهروب من الموت الذى يستحقه بسبب قتله الأحدب (انظر ٦). إن الأداء la performance يسمح بإعادة التوازن الذى قد يتأجل فى بعض الأحيان بسبب سلسلة من الأحداث :

٤ ـ التوازن ← تمهيد الأداء + أحداث + إعادة التوازن

وما يميز «ألف ليلة وليلة»، أن الأداء لا يتحقق بفضل «حسن التصرف» ولا بالمقدرة على التصرف pouvoir faire، بل يتمثل فى فعل الحكى نفسه. وهو يتخذ صيغة ما يسمى بمعرفة الحكى Savoir dire. ويتمثل ذلك بوضوح فى الحكاية الرئيسية : التحريم «الضمنى» للزنا، ويتبعه انتهاك (الملكات بخيانة أزواجهن). هذا الانتهاك يستتبع انتهاكا ثانيا فى اتجاه مضاد : يقرر الأمير شهريار، على سبيل الانتقام، أن يتزوج كل ليلة من صبية جديدة ثم يقوم بقتلها صباح اليوم التالى.

إن «انعدام التوازن » الذى أحدثه «الزنا» يزداد خطورة بفعل انتهاك ثان. ونحن نعلم كيف أن شهرزاد قد نجحت فى إعادة التوازن: إن مقاومة شهرزاد، التى ليس هناك أى شك فى طبيعتها الأدائية (ونحن نجد فى هذه المقاومة تناقض الفاعل والفعل، كما نجد مواجهة أثناء المحاورة .. إلخ)، مقاومة ليست على مستوى «الفعل»، ولكن على مستوى «الحكى».

إن أداء شهر زاد يتخذ شكل مجموعة متتالية من السرد :ـ

٥ ـ الأداء ← (سرد)(تحايل)

إن تقاطع القوسين يشير إلى أن «الأداء» يمكن أن يتحقق فى (الليالى) عن طريق السرد، أو عن طريق «تحايل» حقيقى، أو عن طريق الوسيلتين معاً.

وهكذا، فإن الصياد فى حكاية «الصياد والعفريت» ما كان يستطيع النجاة إلا بأن يخدع العفريت وأن يدخله فى القمقم (تحايل)، ولكنه ما كان يستطيع، بالمثل، إشباع حاجته إلى الأسماك دون أن يحكى للعفريت «حكاية الملك يونان» (سرد) وذلك كى يقنعه بحقه فى التعويض.

وفى حكاية «رحلات السندباد البحرى» نلاحظ أن «انعدام التوازن» يحدث باعتباره نتيجة «انتهاك» متكرر «للتحريم» : أن لا يخاطر السندباد بحياته رغبة منه فى تحقيق متعة السفر.

وفى كل مرة، يعاد التوازن بعملية تتكون من سلسلة من أعمال التحايل الملموسة، نادرا ما يصاحبها سرد. وفى هذه الحالة، فإن عملية إعادة التوازن تتم عن طريق «حسن التصرف» و«القدرة على الفعل» التى يحوزها السندباد (المؤدى).

(٤ / أ) وعلى النقيض من تمهيد السرد فى القاعدة (٢ / أ) ، فإن إعادة كتابة الأداء على هيئة «سرد» (قاعدة ٥)، يمكن أن تتكرر بطريقة لانهائية. ونجد من بين أشكال السرد الذى قامت بحكايته شهرزاد، (والذى سبقه تقديم رمزى للأداء)، ما يتحقق فيه الأداء، بدوره، من خلال السرد.

وتعتبر حكاية «التاجر والعفريت» مثالا على ذلك (انظر ١). وكان العفريت قد قام بالانتهاك المزدوج الذى أدى إلى إحداث «عدم توازن».

إن الذى شرع فى «الأداء» هم الشيوخ الثلاثة وليس التاجر الذى قابلهم، وذلك خلال مجموعة تفاصيل يوضحها تقسيم أدوار الشخصيات إلى رئيسية (Actant) وثانوية (Acteurs). وهذا الأداء يتمثل فى ثلاثة أنواع من السرد:

العفريت يطلق سراح التاجر مقابل حكايات الشيوخ الثلاثة. ويتضمن «الأداء» فى حكاية «التاجر والعفريت» حكايات الشيوخ، وهى بدورها يتم تضمينها فى أداء الحكاية الرئيسية (حكاية شهريار وشهرزاد). تقدم القاعدة (٥) إذن نموذج التكرار الترددى فى النحو الأساسى.

ولا يعد التوالد السردى النصى فى (ألف ليلة وليلة) مجرد تقنية «للتنوع» على المستوى النصى، بل يمثل النتيجة التى تنتج، عن ظاهرة ما تقع، عن «البنية العميقة» للسرد.

يجب ملاحظة أن هذا الأداء ـ السرد، الذى كثيرا ما سبق بانتهاك مزدوج، ليس له طابع حوارى للأداء الذى يصوغه modanse «حسن التصرف» أو القدرة على التصرف. لقد أوضح Greimas (١٩٧٠) أن الحكايات الروسية التى قام بتحليلها بروب Propp يكون فيها «السرد سرداً للانتصار والهزيمة فى آن» (٨ ـ ص١٧٧). أما فى الحكايات ذات «الأداء ـ السردى» فهى على العكس من ذلك؛ حيث التضاد: انتصار/ هزيمة يتم تعادله.

ولا يعبر العفو النهائى عن هزيمة شهريار أو هزيمة العفريت الذى قتل ابنه على يد التاجر. ولا نستطيع فى نهاية هذا السرد أن نتحدث عن «مكانين متطابقين»، أو عن المكان الأول الذى قدم إلينا منذ البداية على أنه مكان فردوسى euphorique (سعيدا) والثانى على أنه ليس كذلك dysphorique) (جريماس، ١٩٧٠، ص١٨٧). وإذا وجد المكانان فى لحظة «الانتهاك المزدوج»، فإن الأداء السردى يخفف من حدة تناقضهما. إن العفو النهائى يعيد التوازن إلى عالم مترابط.

ويكون عالم الحكايات ذات الأداء ـ السردى أقل توتراً من عالم الحكايات ذات الأداء ـ العادى «normal»، مثل حكاية «الأختين الحاقدتين على أختهما الثالثة» وحكايات «الأمير أحمد والساحرة».

ويفسر تلاشى التناقض بين انتصار/ هزيمة مجموعة من الظواهر المرتبطة بـ «الأدوار الرئيسة». وقد يكون من المهم ملاحظة أن التاجر فى حكاية «التاجر والعفريت» ليس هو الذى يحكى بنفسه (السرد ـ الأداء) بل الشيوخ الثلاثة هم الذين يقومون بذلك. وتشير سهولة استبدال من يحكى إلى وجود عالم هوية البطل فيه أقل أهمية من إجادة الحكى، ولا ترتبط «معرفة ـ الحكى» ضرورة بالفاعل، مثلما هو الحال بالقياس إلى «معرفة الفعل» و«القدرة على الفعل».

٥ ـ إن تمهيد ـ الأداء الذى قدمته القاعدة (٤) يمكن أن يعيد صياغتها على هيئة سرد. هذا السرد ينقسم، بدوره، إلى «عدم توازن» و«توازن» يتحقق عن طريق أداء ـ وإعادة توازن.

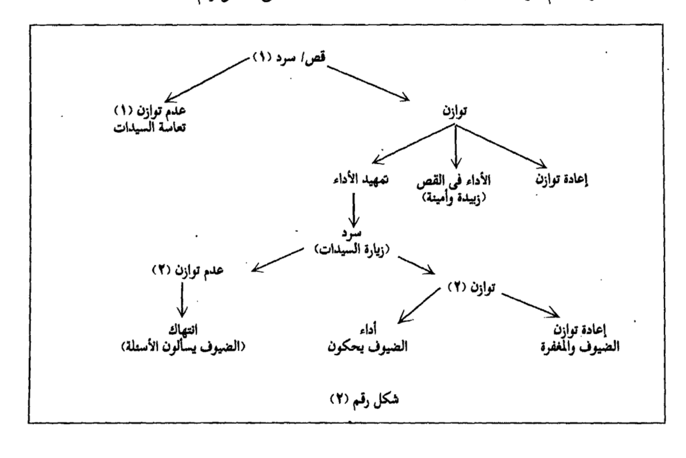
وتقوم البنات فى «حكاية البنات الثلاث» باستقبال مجموعة من الضيوف الغرباء بحفاوة، ومن بين هؤلاء الضيوف الصعاليك، وهارون الرشيد المتنكر فى صورة تاجر، وذلك على شرط ألا يسأل أحد من هؤلاء الضيوف أية أسئلة.

«[كان لهؤلاء البنات الثلاث أفعال مريبة أثارت أسئلة المدعوين عن أسبابها] فلما سمعت الصبية كلامهم قالت والله لقد

آذيتمونا (...) فالتفت الصبية لهم وقالت كل واحد منكم يحكى حكايته وما سبب مجيئه إلى مكاننا [وبدأ كل واحد من الصعاليك يحكى حكايته وظل هارون يخفى حقيقته، إلى أن غفر لهم] ثم إن الخليفة طلع إلى قصره ولم يجئه نوم فى تلك الليلة فلما أصبح جلس على كرسى المملكة (...) والتفت إلى جعفر وقال ائتنى بالثلاث صبايا(...) والصعاليك [ثم عرف حكايتهن، أن الأولى واسمها زبيدة أنقذتها جنية من الموت المحقق الذى أعدته لها أختاها الحاقدتان وقد سحرت العفريتة هاتين الأختين كلبتين وأجبرت زبيدة على أن تضربهما بالسوط كل يوم مرتين فى كل مرة علقة وأن تكتم سر هذا العقاب أما الأخت الثانية أمينة فكانت تحاول إخفاء قسوة زوجها الذى هجرها ثم إن هارون حاول أن يجد طريقة يحل بها مشاكل البنات الثلاث والصعاليك الثلاثة وأعطاهم ما يحتاجون إليه]».

إن وجود هارون والصعاليك فى منزل البنات يتيح الفرصة لإعادة التوازن ـ المختل (أو بالأحرى إعادة التوازن لمجموعة أشياء).

الحكاية الرئيسية هى حكاية البنات الثلاث التعيسات. ويلعب حدث «الزيارة» دور «تمهيد الأداء» بالنسبة للأداء الخالص، المتمثل فى القرار الذى اتخذه هارون بمساعدة البنات الثلاث بأن يفرض عليهن «مهمة» Tache الحكى. ويمكن أن تتلخص بنية الحكاية فى الشكل رقم (٢):



شكل رقم (٢)

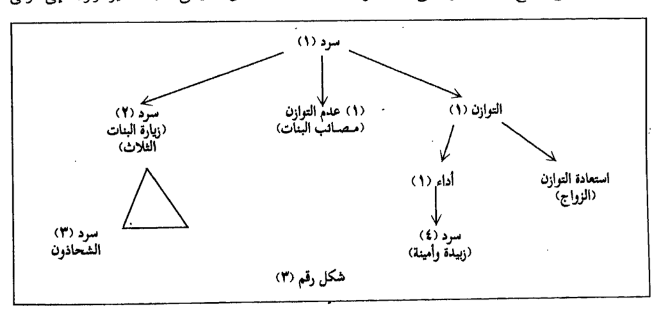
٦ ـ أما التحويل الذى تمت بفضله عملية «إخــراج، نص هذه الحكاية» (Misen Texte) (البنيــة السطحيـة)، فإنه يرجع إلى استبدال «تمهيـد ـ الأداء» محل «تمهيـد السـرد» Pré- Récit. وينـتـج عـن هـذا التحويل أن حكاية الزيارة التى قام بها هارون والصعاليك لهـؤلاء البنات، والتى تجـعل أداء السـرد منطقـيـا (١)، تصـاغ باعـتـبارها الرمـز الأيسـر فى الرسم، وهى ترتبط مبـاشرة بالسرد. وهكذا، فإن السرد (٢) يحتل الموقع الذى يحتله بالفـعل فى نص (الليـالى). فى الواقع، إن هذا النص، السـرد (١) يسـبق السـرد(٢) الذى يمثل الشكل رقم (٣):

هناك تحـويل آخر يوحد مـا بين اسـتـعـادة التـوازن (١، ٢): هارون يقنع الساحرة بأن تعيد أخوات زبيدة إلى الهـيـئـة الإنسـانيـة، وأن تزوجـهن إلى الصعـاليك الذين سيتحولون إلى أثرياء، ثم يتزوج من زبيدة الجميلة ويعثر على زوج أمينة.

ونجـد خطاً ثالثـاً من التـحـويل فى حكاية «الأحدب»، وهو الارتقاء بالفاعل من السرد ـ المتضمن إلى السرد الإطار. وكـان تودوروف Todorov (١٩٦٩) أول من أشـار إلى نتـائج هذه الظاهرة على مـسـتـوى (الأدوار الرئيـسيـة)، ثم بعـد ذلك على مسـتوى الأدوار المسـاعـدة. وقـد أشـار تودوروف إلى إمكان «دوران» الشخصيات من حكاية مولدة إلى حكاية متولدة عنها.

وتقـدم حكاية «الأحـدب» مثـالاً للحكاية المتـولدة حتى الدرجة الثالثة التى تنصهر فى الحكاية التى تؤطرها:

«[كـان هناك أحـدب مـحـبـوباً من السلطان وكان السلطان يدعوه إلى العشاء معه دائما وفى يوم من الأيام دعـا أحـد الخـيـاطين الأحـدب للعشاء معه] وأعطاه جزلة سمك كبيرة ليأكلها فى نفس واحد (...) فابتلعها وكان فيهـا شوكة قوية فتصلبت فى حلقه لأجل انقضاء أجله فمات [وخوفاً من عقاب السلطان لموت الأحـدب حـمل الخـيـاط الأحـدب وألقـاه أمـام منزل طبـيب وحـمله الطبيب بدوره فألقاه أمام بيت تاجر مسلم وتخلص المسلم بدوره من جـثـة الأحـدب فألقـاها أمام بيت مسيحى حيث اكتشف رجـال الوالى جثـة الأحدب واتهـموه بقتله وأزمع الوالى شنقـه. فلمـا عرف المسلم بخبر شنق المسيحى عذبه ضميره وتوجه إلى الوالى



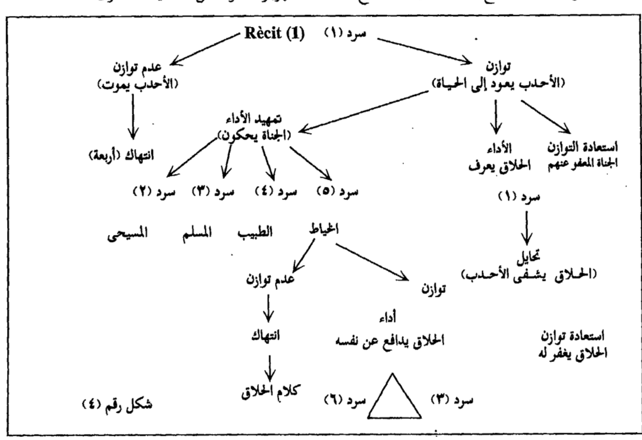
شكل رقم (٣)

لتبرئة هذا المسيحى ثم إن الخياط أيضا برأ الطبيب من تهمته. وانتقل الأربعة ووقفوا بين يدى السلطان الذى وعدهم بأن يعفو عنهم بشرط أن يحكى كل منهم حكاية أعجب من حكايات الأحدب، ولكن الحكايات التى حكاها كل من المسيحى والمسلم والطبيب لم تعجب السلطان، لكن الخياط استطاع أن ينقذ الجميع عندما حكى للسلطان كيف أن أحد أصحابه اتهم مزينا بأنه تسبب فى تعاسته بسبب كثرة كلامه ثم إن المزين دافع عن نفسه بأن حكى حكايات إخوته الستة وكل واحد منهم كان أكثر كلاما منه فأحب السلطان أن يرى هذا المزين فطلبه ليحكى له حكاياته وقد أتى المزين وأبدى حسن إنصات ثم طلب أن يسمع حكاية الأحدب المسجى وبعد ما سمع هذه الحكاية استطاع أن يخرج قطعة السمك من حلق الأحدب ورد إليه الحياة فكافأ السلطان المزين».

٧ - والترابط هو إحدى التقنيات البسيطة الشائعة للتوالد السردى؛ ذلك أن كل سرد يكمل السرد التالى له.. إلخ. ويقوم الشخوص الذين لا يتغيرون بالربط بين أجزاء السرد، وهو ما يطلق عليه تودوروف «الترابط بواسطة التضام» enchainement par joncture، ويرتبط تمهيد السرد بالسرد عن طريق هذه الوسيلة فى الغالب.

هكذا ترتبط حكاية «الصياد والعفريت» بحكاية «أمير الجزرالسوداء». وتتصل حكاية «الملكة جلنار» بحكاية «الأمير بدر»، وتكتمل «مغامرات قمر الزمان» بحكاية السيدتين وولديهما.

وعند «تلاصق» الحكايات (بريمون ١٩٦٤)، نكون إذن إزاء «ترابط بواسطة التجاور» Juxtaposition. ولذلك فإن أغلب الحكايات التى تحكيها شهرزاد لشهريار لا تتولد عن الحكايات الأخرى.



شكل رقم (٤)

٨ ـ أما فيما يتصل بالبنية السطحية، فالتوالد السردى يتحقق بواسطة التضاعف العددى للمؤدين (acteurs- performateurs) (ثلاث بنات، أخوة المزين الستة)، كما يتحقق بواسطة مضاعفة «الحدث» (ازدواج الانتهاك، ثلاثية المحاولات) ... إلخ.

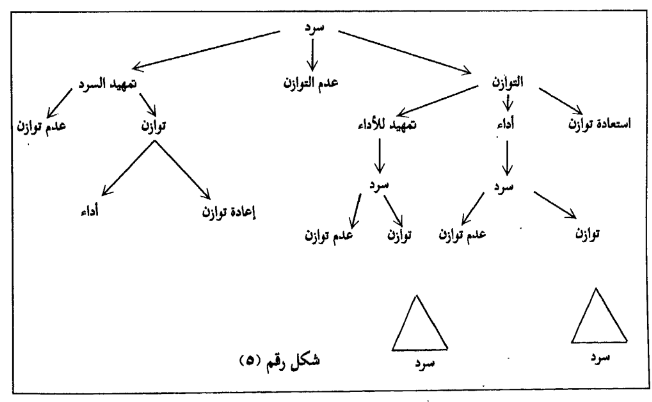
هذه التقنية تشبه تماماً «مضاعفة الوظائف»: وظائف الاختبار، «والصراع» فى الحكاية الروسية التى أشار إليها بروب (١٩٢٨). إن التاجر فى حكاية «التاجر والعفريت» ينقذ ثلاثة شيوخ بأن يحكى لهم ثلاث حكايات. ويحكى ثلاثة صعاليك «حكاية البنات الثلاث» والحوادث المزعجة. وتفشى ثلاث أخوات سرهن. ويحكى كل واحد من العبيد الأربعة، فى حكاية الأحدب، قصته. ويحكى الحلاق سبع حكايات. وعلى المستوى نفسه، يتحقق التوالد أيضاً عن طريق تنمية المعلومات لتصبح سرداً. ونقصد إلى «وظيفة» بروب التى بواسطتها يتم تقديم المعلومات الضرورية للقيام بعملية «دفع» للحدث فى الحكاية. إن العفريت يخبر الصياد، فى حكاية «الصياد» بأسباب سجنه فى القمقم. وقبل أن يشفى الأحدب فى حكاية «الأحدب» كان على المزين الثرثار أن يعلم بقصة الأحدب. والعصفور المتكلم فى حكاية «الأخوات» هو الوحيد الذى يعلم بأمر خيانة الأخوات الشريرات، وفى اللحظة التى يطلع فيها الملك على الحقيقة فقط تتحقق العدالة.

وعلى عكس ما يحدث فى الحكايات الروسية، حيث يكون لنقل المعلومات وظيفة ثانوية، فإن هذه الطريقة التى يتم بها دمج الماضى فى الحاضر فى (الليالى) تمثل تقنية توالد سردية لها أبعاد مهمة.

٩ ـ ملخص

٩/ ١ على مستوى البنية العميقة لـ (الليالى)، يرجع توالد السرد إلى:

أ ـ التنمية التى يمكن تكرارها للرموز «تمهيد ـ الأداء» ولـ «الأداء»، كما يوضحه الشكل رقم (٥):



شكل رقم (٥)

ب ـ ترابط السرد بواسطة «الالتقاء ـ التجاور».

٩ / ٢ ـ تخضع البنية العميقة للسرد إلى مجموعة من التحولات. استطعنا التوصل إلى ثلاثة منها:

أ ـ استبدال تمهيد الأداء.

ب ـ توحيد مجموعة من أشكال «استعادة التوازن».

جـ ـ ارتقاء الفاعل من الحكاية المولدة إلى الحكاية المتولدة عنها.

٩ / ٣ ـ أما على مستوى البنية السطحية، فإن التوالد السردى يتحقق من خلال:

أ ـ مضاعفة المؤدين.

ب ـ تكرار الحدث.

جـ ـ التنمية السردية للمعلومات وتحويلها إلى سرد.

الهوامش:

(١) التكرار الترددى = المقصود به الحركة البندولية المتكررة [المترجمة].

(٢) فى ترجمة نصوص **ألف ليلة وليلة** إلى العربية، اعتمدنا طبعة المكتبة الحديثة للطباعة والنشر [بيروت، دون تاريخ] فى المواضع التى تتطابق وترجمة جالان ثم ترجمنا مواضع النصوص الأخرى [المترجمة].

(٣) هكذا عنوان الحكاية فى ترجمة جالان [المترجمة].



فعل الحكى فى الليالى

حازم شحاتة *



يحرص فعل الحكى الذى يقف وراء (الليالى) على أن يبرز كيف غيرت الحكاية حياة شخصياتها. يتجلى هذا الحرص فى الطريقة التى يشكل بها هذا الفعل الفضاء السردى لـ (الليالى) أكثر مما يتجلى فى أحداث الحكاية ذاتها. فالفضاء السردى فى (ألف ليلة) مشغول بالإجابة عن أسئلة عدة: من يحكى لمن؟ وماذا يحكى له؟ وما الذى يترتب على هذا الحكى؟

الراوى والمروى عليه والحكاية المروية هى العناصر التى تصنع فعل الحكى، بما هو فعل اتصال زمنه «الآن» ومكانه «هنا». وهى العناصر التى تتوزع الفضاء السردى فى ترتيب معين؛ بحيث لا ينشغل بالحكاية المروية فقط وإنما، كذلك، بحكاية أخرى هى رحلة التقاء الراوى بالمروى عليه، (أسميها هنا «الحكاية ـ السياق») [1]، كما ينشغل الفضاء السردى، كذلك، بمصيرهما بعد انتهاء الحكاية وتعرف كيف أن العالم بعد الحكاية لم يعد هو العالم قبلها.

نستطيع أن نصف الفضاء السردى لـ (الليالى) بتعيين الوحدات السردية التى يتكون منها على النحو التالى:

١ ـ حكاية ـ سياق: عالم الراوى وعالم المروى عليه.
٢ ـ حوار بين الراوى والمروى عليه.
٣ ـ الراوى/ الشخصية يحكى الحكاية.. (ليس/وبها تضمين).
٤ ـ عودة إلى الحكاية ـ السياق.
٥ ـ قرار المروى عليه.
٦ ـ عبور الراوى من حال إلى حال.

يهتم فعل الحكى فى (الليالى)، كما يبدو فى

* باحث وناقد مسرحى مصرى.

النموذج السابق، بوظيفة الحكاية؛ إذ لا ينتهى فعل الحكى بانتهاء حكاية الراوى. ففى كل الحكايات التى تقوم بهذا الفعل توجد فقرة أو عبارة أو كلمة، علامة لغوية، تحدد عودة الفضاء السردى إلى عالم «الحكاية ـ السياق». وتعود أهمية هذه الوحدة إلى أنها تفيد فى تمييز الأصوات السردية وموقعها من فضاء السرد، ذلك التمييز الذى يحتاجه قارئ (الليالى) حتى يمكنه تحديد بداية سلسلة الحكى ونهايتها، وذلك حتى يستطيع أن يقرأ كل حكاية فى ضوء الحكاية ـ السياق التى تشملها.

ويمكننا تمييز صوتين سرديين فى (الليالى) لهما أهمية كبيرة فى الفصل بين سلاسل الحكى. الصوت الأول هو صوت راوى (الليالى) ـ صائغ الليالى ($ر_1$) الذى يحكى عن شهريار وشهرزاد، الحكاية التى تشكل السياق السردى لكل حكايات (الليالى). وهو يبدأ الحكى بخطبة قصيرة (مقدمة) تشبه فى وحداتها التركيبية فضاء الخطبة الإسلامية [٢]، وهى تتكون من:

١ ـ البسملة.
٢ ـ الحمد لله.
٣ ـ الصلاة والسلام على سيد المرسلين.
٤ ـ وبعد.
٥ ـ الغرض من الحكى.

ونحن نعثر على هذا الصوت فى بداية ونهاية كل ليلة «لما كانت الليلة..»، «أدرك شهرزاد الصباح» أو «قالت» التى تعود على شهرزاد. فتكون فى هذه العلامات عودة إلى جلسة الحكى التى تضم شهريار وشهرزاد وأختها دنيازاد. وفى نهاية (الليالى) يعود الصوت مكملاً نموذج فعل الحكى بالوحدتين ٥، ٦.

أما الصوت الثانى، فهو صوت شهرزاد، الراوى الثانى ($ر_2$). إنها الشخصية/ الراوى التى تحتل الوحدة الثالثة فى نموذج الحكى. فى هذه الوحدة يكون التضمين مرتبطاً بحكايات تتخذ غالباً فضاءً سردياً مشابهاً للفضاء السردى الذى تولدت منه، أى تتكرر الوحدات الست مرة أخرى، فتذكر شهرزاد «حكاية ـ سياقاً» عن شخصيات سوف يكون أحدها راوياً والآخر مروياً عليه، وبعد انتهاء حكاية الراوى ستعود إلى السياق لتذكر قرار المروى عليه وعبور الراوى بعد حكايته من حال إلى حال. تتولد إذن من هذين الصوتين أصوات أخرى: ($ر_3$، $ر_4$، $ر_5$، ...) إن النموذج السابق، وهو يسعى لتمييز الأصوات السردية، يساعدنا على تحديد سلاسل الحكى التى تبدأ انشطارها عند الوحدة ٣. لقد وصف تودوروف ـ محقاً ـ عملية التضمين بأنها «تبعث على الدوار»[٣]، وضرب مثلاً بقصة «الصندوق الدامى»؛ حيث يرى أنها تمنحنا الرقم القياسى، على اعتبار أن قصة الأحدب ضمن سلسلة حكايات الوزير جعفر لهارون الرشيد فى «حكاية الحمال والبنات»:

«شهرزاد تحكى بأن
جعفر يحكى بأن
الخياط يحكى بأن
الحلاق يحكى بأن
أخاه (وهم ستة)» [٤].

وينبئنا تحليل الأصوات السردية، فى عدد من الطبعات العربية، أن «جعفر» لا يحكى حكاية الخياط. فالسلسلة التى تبدأ بشهرزاد وجعفر لا تضم حكاية الخياط عن مزين بغداد. ففى نهاية حكاية جعفر للخليفة (وهى «حكاية الوزير نور الدين مع شمس الدين أخيه») يعود صوت جعفر للسياق: «وهذا يا أمير المؤمنين ما جرى للوزير شمس الدين وأخيه نور الدين»، ثم يتبعه صوت شهرزاد: «فقال الخليفة هارون الرشيد والله إن هذا لشئ عجاب ووهب للشاب سرية من عنده و...» (صبيح جـ ١ ص ٨٤). ثم إن السرد يشير إلى أن الذى حكى

حكاية الخياط ليس «جعفر» بالتحديد: «ثم أن البنت قالت وما هذا بأعجب من حكاية الخياط والأحدب...» (صبيح جـ ١ ص ٨٤، المثنى جـ ١ ص ٧٣).

ولم تكن تلك «البنت» فى بلاط الخليفة هارون الرشيد فى «الحكاية ـ السياق»، أى أن هذا الصوت هو صوت الراوى الأول (ر١) وليس صوت شهرزاد. وعلى هذا يبدو أن المقصود بالبنت هو شهرزاد نفسها، خاصة إذا ظهرت العلامة اللغوية المميزة لصوتها مجيبة عن سؤال الملك: «وما حكايتهم؟» بقولها: «بلغنى أيها الملك السعيد». أضف إلى ذلك أن العودة إلى السياق، طبقاً لنموذج الحكى، تكون بالصوت السردى نفسه. والصوت السردى الذى ينهى «حكاية الخياط والأحدب» هو صوت شهرزاد:

> «إلى أن أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات وليس هذا بأعجب من قصة..» (صبيح، جـ ١، ص ١٢٥).

وبهذا، تسهم معرفة الأصوات السردية، وقرائنها اللغوية، فى تحديد «الحكاية ـ السياق» التى تلعب دوراً مهماً فى قراءة (الليالى).

سأحاول، هنا، أن أناقش الوحدات الست التى يتكون منها نموذج الحكى، ووظائف «الحكاية» فى (الليالى) التى يحتفى بها هذا النموذج، ويجعلها غايته الرئيسية. كما سأحاول أن أبين كيف يمكن لهذا النموذج أن يكون أحد المداخل المهمة لقراءة فعل الحكى فى (الليالى).

١ ـ الراوى والمروى عليه

١/١

الراوى والمروى عليه فى فعل الحكى فى (الليالى) متباينان تماماً. المروى عليه صاحب سلطة وسيادة، يملك حياة الراوى، بينما الأخير لا يملك سوى حكايته/ حياته. فالحكاية يحكيها محكومون أمام الحاكم، الرعية أمام الملك. أغلب عناصر مجموعة المروى عليهم فى (الليالى) من الملوك والخلفاء بينما تضم مجموعة الرواة شخصيات تمارس مهناً متنوعة، لا ترتبط غالباً بالحكم: (تاجر، صياد، عبد، صباغ، إسكافى، جارية، صائغ، مزين). المروى عليه أعلى من الراوى فى السلم الاجتماعى، ولذلك هو صاحب الحق فى قبول الرواية أو رفضها، وفى الحالتين يتغير موقع الراوى تماماً. حكاية الراوى، إذن، هى حكم عليه أو حكم له، يمشى بها الراوى على الصراط فإما أن تسقط به فى النار أو تعبر به إلى الجنة. ولكن إذا كان المروى عليه هو القاضى، فإن للراوى حق الانتهاء من حكايته، وهو المبدأ الذى يكفل استمرار الحكاية إلى نهايتها.

ثمة عقد بين الراوى والمروى عليه، هو ألا يبدأ الراوى الحكى دون أن يأذن المروى عليه بذلك، فإذا بدأ الحكى يكون له حق الاستمرار حتى يعلن نهاية الحكاية. إن شهرزاد تسكت فى نهاية كل ليلة عندما ينتهى الليل ويدركها الصباح، وليس عندما يأمرها شهريار بأن تسكت. فشهريار يقول لنفسه جملة تتكرر فى (الليالى): «والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها». وشهرزاد لا تبدأ الحكى إلا بإذن الملك: «قالت حباً وكرامة إن أذن لى هذا الملك المهذب». وإذا كان صائغ (الليالى) فى بعض الطبعات (صبيح والمثنى، على سبيل المثال) قد أغفل الحوار اللفظى بين شهرزاد وشهريار، الدال على الإذن بالحكى مكتفياً بإشارة الموافقة: «فرح بسماع الحديث»، فإننا فى نسخة أقدم نجد الإشارة اللغوية واضحة:

> «فلما سمع الملك بتلك الحكاية وكان قلقاً ففرح بسماع الحديث فقال لها حدثينى حتى أسمع حكاياتك». (المخطوط ١٣٥٢٣ز ص ٧).

إن صائغ (الليالى) يثبت هذا التقليد ويبرزه لنا حينما يذكر فى كل مرة عبارة دنيازاد وهى تطلب سماع الحديث أو إتمامه، ثم يعود ليثبت بعبارة واضحة أن طلب الحكى لا يكون برغبة دنيازاد، وإنما بأمر الملك. وإذا كان صائغ (الليالى) يغفل هذا التقليد أحياناً فى ليال تالية لليالى الأولى، فإنه يعود إليه فى الليلة الأخيرة ليذكرنا به تمهيداً للإجابة عن السؤال: ما الذى يترتب على هذا الحكى؟ (انظر صبيح، جـ ٤، ص ٣١٥).

ويبدو أن هذا التقليد هو المسؤول عن تقنية الراوى الأول، حين لا تنتهى ليلة من (الليالى) بانتهاء حكاية من الحكايات، وإنما يبقى منها ولو جزء يسير فى الليلة التالية. وهى تقنية أساسية من تقنيات شهرزاد، ولكنها أيضاً تقنية الراوى الشعبى لجمهور المقهى؛ حيث تضمن له هو أيضاً استمرار الحكى ومجئ الجمهور فى الليلة التالية.

١ / ٢

لأن الراوى يحكى أمام الملك، فلابد أن تكون حكايته حديثاً جاداً يستحق الاستماع إليه، وليست لغواً ولا كذباً. وقد جعلت (الليالى) للحكاية شروطاً ثلاثة هى: الصدق والغرابة والمعرفة، وهى شروط قبول الحكاية لدى المروى عليه. يحرص الرواة على ذكر تلك الشروط فى بداية الحكى فى جملة تتكرر كثيراً فى (الليالى): «إن حديثى غريب وأمرى عجيب». فـ «الحديث» و«الأمر» المتصلان بضمير المتكلم هما حكاية الراوى وما جرى له، إنه سيحكى حكاية هو بطلها، سيحكى تاريخاً أو سيرة حياة. وهى سيرة «عجيبة» و«غريبة»، متفردة، لم تحدث لأحد غيره، وهى أيضاً ذات فائدة للآخرين بما تنطوى عليه من العبرة: «لو كتبت بالإبر على آماق البصر لصارت عبرة لمن يعتبر»، فهى حاوية معرفة جديدة بما إنها تجربة فعلية، حدثت فعلاً. كما أنها حاوية خبرة وإدراكاً بالحياة؛ فالحديث الغريب يساوى خبرة متفردة لصاحبها يستحق من أجلها أن ننصت إليه، لا بوصفه حديثاً مسلياً، وإنما بوصفه سيرة نضج وتعلم. تقول إحدى الشخصيات فى «حكاية الملك عمر النعمان»:

«هذا الغلام سيكون له شأن بسبب ما رآه من العجائب والغرائب».

العجيب والغريب هما التفرد، معنى جديد للحياة أدركه الراوى ولم يحصله المروى عليه بعد. فعندما تذكر (الليالى) أن الملك «تعجب» من الحكاية، فهذا علامة قبوله لها بما هى متفردة وحاوية خبرة جديدة. فى الوقت نفسه، فإن ذلك تصديق من المروى عليه بأن الراوى قد أدرك معنى ما حدث له؛ لقد نجح الراوى فى أن يعبر عن العجيب والغريب فى حياته فأصبح عجيباً بالفعل لدى المروى عليه. الراوى لا ينجح فى حكاياته ولا يحقق شروطها إلا إذا أدرك تفردها، وأصبح عارفاً بموقعها على خريطة العالم من حوله.

يعترف «عزيز» فى حكايته عن نفسه أمام تاج الملوك (فى «حكاية عمر النعمان..») بأنه كان لا يعرف قدر ابنة عمه لأنه لم يكن صاحب تجربة مع النساء، حتى وقع له ما وقع من تجربة قاسية بين امرأتين أدت إلى إخصائه وموت ابنة عمه. وابنة عمه تعرف أنه لن يعرف مغزى خطابها إلا بعد أن يعرف قدرها، أى بعد أن يدرك معنى ما حدث له، فتوصى أمه بألا يفتح «عزيز» الخطاب إلا بعد أن تراه يبكى لفراقها. عندما يحكى عزيز هذا عن نفسه فهو يمثل علامة على أنه قد أدرك ما فاته فى الحياة وقت وقوع الأحداث.

المروى عليه يفضل الراوى الذى شهد الغرابة على الراوى الذى سمع عنها. يقول الخليفة للراوى: «إن كنت رأيت شيئاً غريباً فحدثنا به فإنه ليس الخبر كالعيان» (صبيح، جـ ٢، ص ٢٣٥)، أو يفضل «الأغرب منهما»، ولكنه فى هذه الحالة سوف يتأكد من

صدق الحكاية بنفسه حينما يستدعى شخصياتها للمثول أمامه (الجوارى السبع على سبيل المثال).

فى بعض الحكايات يرى الخليفة شيئاً عجيباً أو غريباً فيكون حافزاً لسماع تفسير له: أسماك ملونة، شخص ذاهل، شاب أصفر الوجه صفرة دائمة، رجل يدعى أنه الخليفة، ملابس جده الخليفة يرتديها رجل من العامة، شخص فى صورة حيوان، امرأة تضرب كلبة ثم تحتضنها وتبكى، جثة فى صندوق. هنا يدرك المروى عليه أنه أمام حكاية متفردة فيطلب من الراوى أن يحكى، ويشترط عليه الصدق، يقول الخليفة المعتضد بالله لأبى حسن الخراسانى حينما رآه فى ثياب جده الخليفة المتوكل:

«فإن صدقتنى حديثه واستقر ذلك بعقلى نجوت منى» (صبيح، جـ ٤، ص، ٢٣٠).

الراوى يعرف شرط الحكى أمام مروى عليه صاحب سلطة وسيادة. يقول أبو الحسن الخراسانى:

«لا قدرة لأحد على أن يتكلم بغير الصدق فى حضرتك» (نفسه، ص ٢٣٠).

الصدق والغرابة هما اللذان سيجعلان من الحكاية مصدراً للمعرفة، أو سيجعلانها صالحة لأن تستمد منها الـ «عبرة» . ولكن ذلك لا يعتمد على الراوى وحده، وإنما يعتمد بالقدر نفسه على المروى عليه أيضا. فإذا كان الراوى يعرف ما فى حكايته من معنى، فإن ذلك ليس مهما فى فعل الحكى، بل ليس له قيمة على الإطلاق إذا لم ينتج المروى عليه ذلك المعنى؛ أن «يعتبر» . تلك الاستجابة التى تعبر عنها (الليالى) بالفعل: «يتعجب»، وهو ذاته الفعل «يعتبر» كما يقول (المعجم الوسيط).

أحد الرواة المحترفين الذين حكت عنهم (الليالى) فى إحدى حكاياتها، وهى «حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال»، يضع شروطا للحديث. عندما ذهب إليه شخص يطلب منه حكاية نادرة لم يجدها إلا عنده، قال له الراوى المحترف:

«إنك لا تقول هذه القصة على قارعة الطريق ولا عند النساء والجوارى ولا عند العبيد والسفهاء وإنما تقرؤها على الأمراء والملوك والوزراء وأهل المعرفة من المفسرين وغيرهم» (صبيح، جـ ٣، ص ٢٧٣).

وهكذا ترتفع الحكاية إلى درجة العلوم والمعارف لا يقولها إلا صاحب علم ومعرفة، ولا يسمعها سوى من لديه الدرجة نفسها من العلم والمعرفة.

٣/١

ولا تدخل حكايات الجان فى باب الحكايات الكاذبة عندما نقيسها بمعيار حضارى يؤمن بالعلم فقط، ذلك أن وجود الجن يرتبط بثقافة المروى عليه فى (الليالى) أو فى المقهى سواء بسواء. ومازالت حكايات الجان وتلبسهم البشر، أو الحيوانات، من الحكايات «الصادقة» فى الثقافة العربية اليوم وتحتل حيزاً من جلسات الحكى، خاصة فى المدن الصغيرة التى تجمع بين الريف والحضر فى مصر، كما تعد من عناصر العقيدة فى الثقافة العربية، والحديث حول إنكارها يعد من قبيل الخروج عن الدين الإسلامى[٥].

٤/١

يبدأ الراوى الشخصية حكايته بالفعل «اعلم»، وهى سمة حكاية الراوى/ الشخصية، عدا شهرزاد فإنها تبدأ بالفعل «بلغنى» (أو « زعموا»)، وهو ـ دلاليا ـ يجعل شهرزاد مبلغة عن غيرها، فليست هى منشئة القول. إن الفعل «اعلم» هو العلامة اللغوية الدالة على سيرة الراوى، قصة حياته. وشهرزاد لا تحكى قصة حياتها، هى الراوى الوحيد ـ تقريبا ـ فى (الليالى) الذى لا يحكى عن نفسه، وهى تبدأ الحكى بفعل يبعدها عن دور

الفاعل. ونفى الفاعل هو وظيفة الفعل المبنى للمجهول الذى تبدأ به (الليالى)، لغة الراوى الأول، حيث يبدأ بالعبارة «حكى والله أعلم». وفى النسخة المخطوطة (١٣٥٢٣ز) تبدأ شهرزاد بالفعل نفسه، فتقول: «حكى أيها الملك السعيد»، كما أنها تختم بعض حكاياتها بعبارة تقودنا إلى الدلالة نفسها: «هذا آخر ما انتهى إلينا من حديث حاسب بن دانيال رحمه الله تعالى والله أعلم». إن الفعل المبنى للمجهول و«الله أعلم» يلقيان بالشك على حكايات شهرزاد لشهريار، وذلك بتنصلها من الإسناد الذى يحرص عليه رواة وعلماء الحديث الشريف وموضع التصديق والتكذيب لكل حديث. فالحديث الشريف لا يحكم عليه بالصدق أو الكذب من عباراته وإنما من سلسلة الرواة المأخوذ «عنهم» الحديث، وبالإسناد يتقرر إذا ما كان الحديث صحيحا أو موضوعا. أما (الليالى) فهى تسلم باختلاقها وتؤكد أن حكاياتها «موضوعة» بغياب الإسناد كلية [٦].

إن تنصل شهرزاد والراوى الأول من الإسناد يؤدى وظيفتين :

الأولى: التركيز على «الحكاية» نفسها بصرف النظر عن قائلها. والثانية: هى إلقاء المسؤولية على المروى عليه و إعطائه حق التفسير. فليس النص حقيقيا بسبب إسناده وإنما هو «النص» فى علاقته بالمروى عليه. ليس مصادفة ألا تسجل الحكاية إلا عندما يأمر المروى عليه بذلك مصدرا حكما عليها بالبقاء. إن المروى عليه هو «من يعتبر» فى الجملة الشهيرة «لتصير عبرة لمن يعتبر». فهى لن تصبح عبرة دون «المتلقى» الذى يستطيع أن يدرك «العبر التى حصلت لغيره فيعتبر» كما يقول الراوى الأول. فحكاية الراوى تحفظ فى الخزائن مع وثائق الدولة والذهب. إنها الكنز الثمين الذى يجدر المحافظة عليه. إذا كان الراوى يحفظ الحكاية ليرويها يوما ما، فإن المروى عليه يحفظها بالكتابة. أليس ذلك بالضبط ما فعله بعض من المروى عليهم من جمهور المقهى حينما دونوا حكايات الراوى الشعبى (ألف ليلة وليلة)؟

٢ـ الحكاية ـ المرآة

٢/ ١

لم يكن من الممكن أن يصوغ الراوى الخبرة والمعرفة، أو العبرة، فى سطر أو سطرين، كما يفعل الشعر، فليس من حقه استخلاص العبرة دون سرد الحكاية، الوحيد الذى له هذا الحق هو المروى عليه، صاحب السلطة والسيادة. وهو لن يفعل ذلك دون أن يرى نفسه فى حكاية الراوى، فعلى الرواة أن يروضوا هذه السلطة بالحكاية العجيبة والأحداث الغريبة . يبقى الراوى على حاله أثناء عملية الحكى حتى يصل المروى عليه إلى استخلاص القانون من الحكايات، العبرة، فى صورة قرار يشغل حيزاً من الفضاء السردى، كما يوضح النموذج . الحكاية لا تنجز مهمتها إلا إذا استخلص المروى عليه المعنى. إذا كان المروى عليه أعلى من الراوى فى السلم الاجتماعى، فعلى الراوى أن يعرف ما الذى يريده المروى عليه من الحكى، وأن ينظم حكايته على أساس من هذه المعرفة. إن ملك الصين فى قصة الأحدب لم يطلب أن يحكى« النصرانى» حكاية فى مقابل حياته، ولكن النصرانى هو الذى ادعى أن لديه قصة «أعجب وأغرب وأطرب» من قصة الأحدب. إن هذه الصفات التى خلعها على القصة ليست من حقه وإنما من حق المروى عليه. ويبدو أن ملك الصين لم يكن يميل إلى الحكايات المأساوية وأنه كان يبحث عن نديم جديد، أو مضحك جديد، بدلا من الأحدب، فلما سمع حكاية النصرانى قال: «لابد من شنقكم جميعا»، بينما أعطته قصة الخياط الشخصية التى يبحث عنها، وهى «المزين»، فأمر بإحضاره ليكون هو والخياط نديميه.

لا بد أن يرى المروى عليه نفسه فى حكاية الراوى، أن تكون مرآة له، والراوى الذى يجهل هذا يفشل فى تحقيق ما يريده، وتفشل بالتالى الحكاية. فأخت الخليفة عبد الله بن مروان تصوغ له الواقع فى حكاية تبغى منها

أن تحصل على قرار بالعفو عن «نعم» و«نعمة» وتخفى اسم الشخصية المقابلة لعبد الله بن مروان فيصدر هذا حكما على الملك داخل الحكاية، على شبيهه: «فهذا الملك قد فعل فعلاً لا يشبه فعل الملوك»، فتطالبه أخته باتخاذ القرار نفسه فى الواقع وتكشف له عن شخصيات الحكاية الحقيقية فيعفو عنها. الحكاية لا تكون مرآة المروى عليه إلا إذا أكملها محاذيا، أو مناقضا، شبيهه فيها ، هذا الإكمال هو استجابته التى تتجلى فى شكل انفعال يؤدى إلى قرار.

٢/٢

ثمة حكايات أخرى تعمل بوصفها مرآة، يسوقها الراوى من أجل تغيير موقف المروى عليه من فعل ما، وحثه على اتخاذ قرار آخر ينفى القرار الأول .

ففى «قصة الملك وولده والجارية والوزراء السبعة»(٧) تدخل الجارية فى مباراة حكى مع الوزراء السبعة لحمل الملك على اتخاذ قرار بقتل ابنه، فيما يحاول الوزراء إنقاذه. وتعمل الحكايات بوصفها«مثلا» أو «حكمة» أو «قانونا » لا يمكن رده، ينتجه الملك/ المروى عليه، وينتجه شهريار، وننتجه نحن بمساعدة الحكاية ـ السياق، قد يوجهنا إليه الراوى وقد لا يفعل. فحيلة النساء، وغفلة الرجال، والتسرع فى الحكم قبل التيقن من صدق الحكاية، والمبالغة التى تؤدى إلى هلاك رجال قريتين، واستغلال النفوذ للوصول إلى متعة جنسية، هى بعض الأمثلة التى نجحت فى تأجيل قرار الملك بقتل ابنه فى حكاية الملك والوزراء. فى الوقت نفسه، يمكن قراءة ما أمكن قراءته فى حكايات الوزراء السبعة، فى ضوء سياقها الأكبر : جلسة شهرزاد أمام شهريار.

حكايات الطير والحيوان فى (الليالى) تقدم نفسها بوصفها مرآة أكثر صقلا من الحكايات السابقة. فها هو رجل يعلم من زوجه أن الملك راودها عن نفسها فامتنع الرجل عن زوجه خوفا من الملك، فصعد أقارب المرأة إلى الملك يشكون الرجل فى صـــورة حكاية عن أرض استأجرها الرجل فزرعها مدة ثم عطلها، ولم يدرك الملك المعنى المقصود إلا حينما قال له الرجل: «بلغنى أن الأسد قد دخل الأرض فهبته ولم أقدر على الدنو منه .. ففهم الملك القصة» وأكمل الحكاية: «ياهذا إن أرضك لم يطأها الأسد وأرضك طيبة الزرع».

ولعل من أوضح الأمثلة على هذا النوع من المرايا هو « حكاية هشام بن عبد الملك مع غلام من الأعراب». فبعد حوار غليظ من الغلام وغيظ شديد من الخليفة، يرفع السياف سيفه فوق رقبة الغلام، ويستأذن ثلاث مرات فى قطعه رقبة الغلام، ولما لم يبق سوى أن يهوى السيف طلب الغلام أن يقول أبياتا من الشعر، فأذن له الخليفة فقال:

«نبئت أن الباز صادف مرة
عصفور برٍّ ساقه المقدور
فتكلم العصفور فى أظفاره
والباز منهمك عليه يطير
ما فىّ ما يغنى لمثلك شبعة
ولئن أكلت فإننى لحقير
فتبسم الباز المدل بنفسه
عجبا وأفلت ذلك العصفور»
(المثنى، جـ ١، ص ٤٤٧).

ويحرص صائغ(الليالى) على ذكر رد فعل هشام بن عبد الملك بالجملة نفسها التى تصف رد فعل الباز: «فتبسم هشام»، كما يستخدم الصائغ عبارة «المدل بنفسه» على لسان السياف واصفا بها الغلام، فتكون عبارة الغلام فى حكايته «الباز المدل بنفسه» تصحيحا للحكم. وقد أنجزت حكاية الغلام مهمتها بعد أن أجاد صقل مرآته، وعفا عنه هشام بن عبد الملك وتحول غيظه الشديد إلى رضا تام وأصدر قراره: «ياخادم احش فاه جوهر وأحسن جائزته».

ولقد خصصت شهرزاد جزءا من فضائها لحكاية تتعلق بالطيور بوصفها حكاية ـ مرآة، وأكثر الحكايات قدرة على احتواء المروى عليه . وبالفعل، فإن شهريار يتحدث فى هذه الحكاية بعبارات مباشرة عما حدث له من تغيير. يقول بعد انتهاء القصة الأولى «الطاووس والبطة مع ابن آدم»:

> «لقد زهدتنى ياشهرزاد فى ملكى وندمتنى على ما فرط منى فى قتل النساء والبنات، فهل عندك شئ من حديث الطيور»(المثنى، جـ١ ، ص٣٠٧).

إن حكايات الطيور قناع الراوى ومرآة المروى عليه. لقد زهد شهريار فى ملكه وندم على ما فرط منه فى قتل النساء. ولكن الزهد والندم مرحلة تسبق الفعل، هى مدخله والمهيئ له، لذلك لم تتوقف شهرزاد عن الحكى بمجرد سماعها رغبة شهريار فى التوقف عن القتل، فهو ما زال فى حاجة إلى المزيد: «فهل عندك شئ من حديث الطيور» أو «لقد زدتنى بحكاياتك مواعظ واعتبار فهل عندك شئ من حكايات الوحوش».. وفى حكاية الثعلب والذئب تأويل لهذه اللحظة الحرجة فى حياة شهرزاد: ثمة ذئب مغرور جاهل احتال عليه الثعلب فأوقعه فى حفرة، يبدى الذئب توبته ويعلن ندمه، فيرق له الثعلب ويدلى ذيله فى الحفرة كى يتعلق به الذئب، ولكن الذئب يجذب الثعلب إلى الحفرة. إن الذئب الذى صنعته شهرزاد صورة لشهريار يقول للثعلب:

> «من لم يفرق بين الحالات فيعطى كل حالة حظها، بل أحمل الأشياء كلها على حالة واحدة، قل حظه وكثرت مصائبه» (المثنى، جـ ١ ، ص ٣١٣).

إن شهريار قد «أحمل الأشياء كلها على حالة واحدة» هى حال زوجه «ولم يفرق بين الحالات» . فى الوقت نفسه، فإن العبارة تصوير لإدراك شهرزاد بأن ما بدر من الملك من زهد وندم ليس سوى «حالة» لها «حظها» فتسوق له قصة بنت عرس مع الفأرة وتخبره أنها توافق على حيلة بنت عرس كى تقتل الفأرة التى «كان الطمع سبب هلاكها وغفلتها عن عواقب الأمور» . فشهرزاد تحذر نفسها، فهى لا تغفل عن عواقب الأمور ولا تطمع في عفو الملك الجديد لمجرد أنه أعلن ندمه.

٢/ ٣

والحكاية، بما هى حياة الراوى، أو معرفته، لا يرى المروى عليه فيها نفسه فقط، وإنما يرى الراوى أيضاً. إن شهريار يخبر شهرزاد فى نهاية (الليالى) أنه عفا عنها لكونه رآها «عفيفة نقية» ويخبر أباها الوزير بأن ابنته «عفيفة زكية» . إن الراوى الأول يخبرنا أن شهرزاد لم تفعل سوى الحكى فى الليل، بينما كان الملك فى النهار يمارس شؤون الحكم، وكانت الحكايات هى مرآة شهرزاد التى تعكس ثقافتها. فشهرزاد لا تحكى عن نفسها، لا تروى ما جرى لها، وإنما تفصح اختياراتها عن شخصيتها. وقد يطلب المروى عليه «الحكاية» ليعرف موقف الراوى ونواياه. ففى «حكاية عن الطيور» ، يطلب الثعلب صداقة الغراب ويحاول أن يخدعه بأن يروى حكاية، فيوافق الغراب وذلك «حتى أعرف المراد منها» . حينما قدم الثعلب حكايته عرف الغراب منها أنه محتال. فقد صنع الثعلب مرآة مخادعة للغراب فى حكايته عن البرغوث الذى اقتحم جحر الفأر طالباً صداقته، جاعلا من نفسه «البرغوث» ومن الغراب «الفأرة» . ولكن الغراب لا يصدق الحكاية لأن الذى طلب منه الصداقة لايقع منه موقع البرغوث من الفأرة. وحين يقول الثعلب:

> «واعلم أنى لم أقل لك هذا الكلام أيها الغراب البصير العاقل الخبير إلا ليصل إليك جزاء احسانك إلى كما وصل للفأرة جزاء إحسانها إلى البرغوث. فانظر كيف جازاها أحسن المجازاة» (صبيح، جـ ٢ ، ص ٣٨).

فإنه يصنع مرآة كالتالى:

ليصل إليك [إلى الغراب] جزاء إحسانك إلىّ [إلى الثعلب]
كما
وصل (للفأرة) جزاء إحسانها إلى (البرغوث).

هنا يعرف الغراب أن الصورة مقلوبة، فهو ليس الأقوى فى علاقته بالثعلب، كالفأرة فى علاقتها بالبرغوث، لأنه «إن أحسنت إليك مع كونك عدوى. أكون قد أتسبب فى قطيعة نفسى» كما يقول الغراب. ثم يحكى الغراب حكاية يصحح فيها الوضع المعكوس، وهى حكاية الصقر مع ضوارى الطير، الصقر الذى هرم فاحتال ليقوى بعد أن كانت قوته بالشدة. إن الغراب بحكايته يعكس معرفته بنوايا الثعلب كما يعكس للثعلب صورته المحتالة أيضاً. هنا يئن الثعلب ويقرع للندامة سنا: «لأنى رأيتك [فى حكايتك] أخدع منى».

٤/٢

ثمة حكايات ترى بالعين فتكون مرآة مجسدة. أحدهم نقش حكاية على جدران قصر؛ رأتها إحدى الأميرات فتغيرت نظرتها للعالم وأصبحت تبحث عن زوج بعد أن كانت زاهدة فى الرجال. وليس مصادفة أن تكتمل خطة العاشق بأن يظهر بصورته أمام الأميرة ويمر أمامها مرور الطيف كأنها فى حلم، تلك الأميرة التى كانت تستقى رؤيتها للعالم من صور أحلامها. والعاشق ذاته يقع فى هوى الأميرة بسبب منديل نقشته هى بنفسها. ذلك الدور المهم للصورة والنقش نجده فى حكاية تبدأ بحوار صامت مرئى، وليس ملفوظاً، بين عاشق ومعشوقته، هى حكاية عزيز وعزيزة ضمن «حكاية الملك عمر النعمان..» (صبيح، جـ ١، ص ٢٦٧).

ومدينة النحاس ليست سوى مدينة متجمدة وحكايات متجسدة؛ فالحكايات فيها إما مصورة بالنحت أو منقوشة (مكتوبة) على لوح معدنى أو حجر، يراها موسى بن نصير فتجرى «دموعه على خده»، لقد رأى حاضره، ومستقبله، وما سيقوله الناس عن حياته فى مرآة الماضى («فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة للآخرين» كما يقول الراوى الأول). تلك «العبر» حفظتها لنا الكتابة ـ النقش التى يحرص عليها ملوك (ألف ليلة وليلة) لحفظ الحكاية.

لا تنجح الحكاية ـ العبرة إلا إذا أصبحت مرآة، أجاد الراوى صنعها لتعكس ذاته وليرى فيها المروى عليه نفسه فتصبح جسراً يلتقيان عبره.

٣ ـ الحكاية ـ الجسر

٣/ ١

يدلنا فعل الحكى فى (الليالى) على أن الحكاية هى الحل الناجع لنصح الملوك. النصيحة المباشرة تؤدى للموت. لقد مات الحكيم رويان لأنه رفض أن يحكى «حكاية التمساح» وتعلل بأنه لا يمكن أن يقولها وهو فى «هذه الحال»، ولجأ رويان إلى الحكمة والأمثال لنصح الملك فلم ينقذه ذلك من الموت. والحكاية نفسها هى التى أنقذت الصياد من العفريت حينما هدده بها: «وأنا قلت لك مثل ما قال الحكيم رويان للملك يونان أبقنى يبقك الله» (صبيح، جـ ١، ص ٢٣). النصيحة المباشرة قد تؤدى للموت بينما الحكاية تهب الحياة. كأن (الليالى) تقول لنا: «بدلاً من النصيحة الجافة احك حكاية».

هذا التقديس للحكاية لا يمكن قراءته فى ضوء موتيف الحكاية ـ الفداء فقط. فليست كل حكايات (الليالى) حكايات تفدى الروح، وليست تسلية المروى عليه وجذبه إلى العالم الغريب والعجيب هو ما ينقذ الراوى. ولكن الحكاية ـ المعرفة هى التى تغير وتبدل حال الراوى، لو كانت الحكايات خالية من المعرفة ما

كان حفظها الملك وما كانت قادرة على تغيير قراره. المعرفة هى سلاح الراوى، قد يبذل فى سبيلها حياته. ثمة رجل كان على استعداد لأن يبذل روحه فداء للحصول على إحدى الحكايات، يقول لمالك الحكاية:

«أنا من بلاد بعيدة وجئت قاصداً لهذه القصة فمهما طلبت من ثمنها أعطيتك.. ولو أن روحى فى يدى وبذلتها لك فيها لطاب خاطرى» (صبيح، جـ ٣، ص ٢٧٢).

الإنسان يقدم نفسه فداء للمعرفة ـ للحكاية. وموتيف الباب المغلق يكشف عن رغبة الشخصية فى المعرفة، ومهما تبدلت أحواله، إلى الأحسن أو إلى الأسوأ، فإنه قد ظفر أخيرا بحكاية ستكون ذخيرته وخلاصه فى يوم ما.

لقد تحدث غلام من الأعراب بحكاية من الشعر لمروى عليه ذى ثقافة تحتفل بالشعر (هشام بن عبد الملك)، كما أن الشعر هو الأسلوب المناسب لحال الغلام، فالسيف فوق رقبته، بما لدى الشعر من قدرة على التكثيف، والمقام ليس مقام إطالة قد لا يتحملها المروى عليه الذى اشترط أن تكون الحكاية موجزة: «هات وأوجز». ولعل قصة التمساح التى أعدها الحكيم رويان واحتفظ بها لوقت مناسب لم تكن قادرة على الوفاء بشروط «الحال» الذى يجمعه مع الملك يونان: «لا يمكننى أن أقولها وأنا فى هذه الحال». فالحكاية إذن تحتاج إلى «حال» أو «سياق» لتنجز مهمتها. الحكاية، إذن، بما هى مرآة للراوى، وللمروى عليه أيضاً، لا يمكنها أن تحقق وظيفة التغيير ـ أو الخلاص دون أن تكون مناسبة لمقتضى الحال. وهو شرط القول البليغ فى علم البلاغة الذى ينظم اللغة الرسمية وثقافة النخبة. (الليالى) تقدم لنا الحكاية بوصفها «القول البليغ» الذى يعبر بصاحبه من حال إلى حال ويحصل به على صلة أو جائزة، تماماً مثلما يخبرنا التاريخ الأدبى حينما يحصل على الجائزة أو الصلة ذلك الذى يراعى شروط البلاغة التى حددها العلماء، أولئك الذين كانوا ندماء الخليفة وأعضاء مجلسه. (الليالى) تقدم لنا بنية معارضة تحل فيها الحكاية محل الشعر، أو القول «البليغ»، كما لا تجعل من أحد آخر قاضياً أو محكماً لحكاية الراوى. وينتقل الراوى بحكايته إلى مجلس الخليفة ليكون نديمه بوصفه واحداً من أهل المعرفة (لم تذكر الليالى لنا حكاية شاعر حصل على جائزة). إن (الليالى) تقدم «الحكاية ـ الجسر» بوصفها بنية معارضة لـ «القصيدة ـ الجسر».

٣/ ٢

ينتقل الرواة فى (الليالى) من حال إلى حال، من الفقر والهامشية والحزن والتيه والعزلة والفقد والموت إلى الغنى والسلطة والسرور والتعرف والجماعة والسلوى والحياة. إن الرواة الذين يحكون معرفتهم وسيرتهم وأخبارهم تتبدل أحوالهم، وتصبح حكاياتهم ـ معرفتهم هى جسرهم للعبور.

إن جملة «لا تتكلم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك» التى نراها منقوشة على دار البنات فى «حمال بغداد» أو التى يقولها الذئب للثعلب فى «حكاية عن الطيور»، تهدينا إلى معادلة الكلام والسمع. فالجملة يمكن صياغتها بطريقة أخرى: تكلم فيما يعنيك تسمع ما يرضيك. فإذا كان ما يعنى الراوى هو ما يعرفه جيداً، فيمكن لنا أن نستخلص الآتى:

الحكاية/ المعرفة ←—— الجسر/ الخلاص.

ذلك الخلاص الذى ينقل الراوى من فئة اجتماعية إلى فئة اجتماعية أعلى هى فئة المروى عليه.

٣/ ٣

يخصص الفضاء السردى مساحة لعبور الراوى بوصفه أحد قرارات المروى عليه، فالتواصل بين الراوى

والمروى عليه لا ينتهى بانتهاء الحكاية، فالحكى ليس فعلاً أبدياً، لا نهائياً، إذ لابد أن تقود الحكاية إلى نتيجة. ثمة إحساس لدى كل راوٍ بأن حكايته ستنجح في مهمتها وأنها تحقق شروط الحكاية المتفق عليها ضمناً: الصدق بوصفه ضد اللغو، الغرابة بوصفها التفرد، المعرفة بوصفها مرآة الراوى والمروى عليه. الراوى الوحيد الذى لم يتأكد من ذلك هو شهرزاد، لنتأمل ما تقوله شهرزاد لأبيها الوزير فى الحكاية ـ السياق [٨]:

«بالله يا أبت زوجنى هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسبباً لخلاصهن من بين يديه» (صبيح، جـ ١، ص ٥).

إن المتوقع فى صياغة «إما.. وإما» التى تستخدمها شهرزاد هو «إما أن أعيش وإما أن أموت»، وليس فى الموت أى فداء «لبنات المسلمين» ولا لنفسها، كما لن يكون الموت «سبباً فى خلاصهن». إن ما تقصده شهرزاد بالفداء، هو أنها سوف تحكى للأبد «إن شهرزاد فى حقيقة الأمر تحكى حتى اللانهاية» [٩] كما يدلنا عنوان (الليالى)[١٠]

يمكن إذن أن نصوغ عبارة شهرزاد كالتالى: «إما أن أعيش وإما أن أظل أحكى للأبد». إن الحكى حتى اللانهاية ضد «أن يعيش» الراوى، بخاصة إذا كان لا يحكى حياته، كما هو حال شهرزاد. ستظل شهرزاد تحكى طوال عمرها للملك الذى يقضى نهاره فى «الديوان» ثم يدخل مخدعه ليقضى وطره من ابنة الوزير ثم يجلس ليستمع، لا ليتبادل الحوار/ الحياة. ونلاحظ أن الراوى الأول يذكر الفعل الجنسى أولاً ثم جلسة الحكى ثانياً، وقد دبرت شهرزاد خطتها مع أختها بالترتيب نفسه:

«فإذا جئت عندى ورأيت الملك قضى حاجته منى فقولى يا أختى حدثينا حديثا غريبا نقطع به السهر» (صبيح، جـ ١، ص ٧ ـ المثنى، جـ ١، ص ٦ ـ المخطوط ١٣٥٢٣ز ص٧).

كأن شهرزاد قد رتبت الأمر بحيث إذا أحبها الملك منذ اللقاء الأول ورأى فيها الأنثى المكملة لرجولته فهى قد عاشت دون أن تضطر للحكى. و«أن أعيش» التى يستخدمها الراوى الأول على لسان شهرزاد يمكن فهمها فى ضوء العامية المصرية؛ حيث لا تعنى «الحياة» بوصفها نقيض الموت وإنما تعنى الاستقرار فى أسرة (زوج وأولاد)، فالمصريون حينما يرشحون بنتاً للزواج ويريدون مدحها يقولون: «بنت عاوزه تعيش» أو «عياشة».

لقد أدركت شهرزاد «حال» الملك الذى ظل أكثر من ألف يوم يقتل «بنات المسلمين»، وأدركت أن الحكى اللانهائى فى الليل هو فعل الحكى الملائم، وهو فعل ضد الحياة الطبيعية. إن شهرزاد تنظر فى عينى الملك كل ليلة عندما يدركها الصباح فتراه يقول فى نفسه: «والله لا أقتلها حتى أسمع حديثها»، وهى العبارة التى حرص الراوى الأول على إثباتها فى الليلة الألف، أى قبل انتهاء الليالى بليلة واحدة، ربما لأغراض عملية تتمثل فى تشويق جمهور المقهى ونفى التأكد لديه من خلاص شهرزاد بحيث يكون الخلاص كسراً لتوقعاته. وعلى كل، فإن شهرزاد «قامت على قدميها» لتعلن نفاد حكاياتها التى لم تمنع الملك حتى الليلة الألف أن يفكر فى قتلها، وتطلب من الملك فى عبارة مؤثرة أن يبقيها من أجل أولاده، فقد «لا يجدون من يحسن تربيتهم من النساء». تلك الفكرة التى تتعلق بالأسرة وإنجاب الذكور ووراثة العرش هى فكرة من بين الأفكار الكثيرة التى كانت محوراً رئيسياً فى عدد من حكايات شهرزاد، لعلها كانت توطئة لهذا المشهد الأخير.

٣ / ٤

لابد أن يتمتع الراوى والمروى عليه بملاحظة دقيقة وقدرة على تحليل الإشارات وقراءة الوجوه وثقافة واسعة، وكثير من حكايات (الليالى) تعطى أهمية لهذه المعرفة بالحياة وبالناس. لن تكون الحكاية جسراً لراويها إلا إذا كان على علم تام بأحوال المروى عليه ومتابعاً لردود أفعاله وتبين دلالات إيماءاته وقراءة نبرة صوته. تستنتج دنيازاد أن الملك قد انشرح صدره بعد أن تحدث لأول مرة منذ بدء (الليالى) (ليلة ١٧٥، ط صبيح، ليلة ١٤٦، ط المثنى). وأحد الرواة ادعى أنه الخليفة هارون الرشيد أمام هارون الرشيد نفسه، وحكايته هى علاقته بأخت الوزير جعفر البرمكى الذى كان حاضراً فى جلسة الحكى. والذى يدعى أنه الخليفة ويقوم بتمثيل دوره فى مدينة بغداد مقر الخلافة لابد أن يكون شخصاً ذا قدرات خاصة. استطاع «الخليفة الثانى» أن يكتشف وجود الخليفة وجعفر البرمكى والسياف. لقد «أحس» ذلك بقلبه كما يقول فى أبيات من الشعر يمهد بها لحكايته:

لقد حسّ قلبى أن فيكم أمامنا
خليفة هذا الوقت وابن الأطايب

ولم يعد من العقل إذن أن يستمر فى «تمثيليته» فيعلن انتهاء التمثيل بقوله: «اعلموا يا سادتى أنى لست أمير المؤمنين.. وإنما اسمى محمد على بن على الجوهرى» (صبيح، جـ ٢، ص ١٩٦). لقد راقب محمد بن على الجوهرى «التجار» الثلاثة الذين حضروا مجلسه؛ ولا تبدو التفاتة أو إشارة أو همسة إلا ويلاحظها ويستفسر عنها. وحينما أخبره التاجر («جعفر البرمكى») أن رفيقه («هارون الرشيد») يسأل عن «الضرب الذى على جنبيه»، أدرك الجوهرى أنه ليس أمام ثلاثة من التجار الأغراب، فليس التاجر الغريب الذى لا يهمه سوى قضاء ليلة «طيبة»، من يسأل الخليفة عن آثار ضرب وسياط ومقارع رآها على جسده، وبخاصة أنها تبدو كأن صاحبها «لص قبيح» كما لاحظ هارون الرشيد. لقد أدرك الجوهرى أنه أمام شخص أعلى منه، فإذا كان الجوهرى هو «الخليفة» فى هذا المجلس فمن يكون أعلى منه سوى الخليفة الحقيقى؟ وتحاول (الليالى) فى النسخة المكتوبة أن تنقل لنا ملامح وجه هارون الرشيد وانفعالاته ونبرته وهو يطلب من جعفر البرمكى أن يسأل الجوهرى عن قصة آثار الضرب على جنبيه. ويبدو أن الخليفة كان غاضباً ويكاد يخرج من هيئته التنكرية عندما قال له جعفر: «ترفق بنفسك فإن الصبر أجمل». أما رد الرشيد فقد كان فى عبارة انفعالية: «وحياة رأسى وتربة العباس إن لم تسأله لأخمدن منه الأنفاس»، وهى عبارة تشير إلى انفعال غاضب وتجهم وجه صاحبها وارتسام ملامح التصميم والجدية عليه. ولابد أن الجوهرى قد «أحس بقلبه» وأدرك بعقله أن من يفعل ذلك فى حضرته؛ أى فى حضرة «الخليفة» ليس سوى هارون الرشيد نفسه. كما لا يفوتنا أن محمد بن على الجوهرى ـ الذى كان أبوه «من الأعيان» ـ ربما كان قد تعرف على وجه الخليفة أو وزيره برغم تنكرهما، وهى أيضاً قدرة خاصة إذا قسناها بمنطق الحكاية نفسه التى لم تتعرف كل شخصياتها على الخليفة، الأول أو الثانى على السواء.

لقد استطاع الجوهرى، بهذه القدرات الخاصة للراوى، أن يصوغ حكايته التى لابد أنه أعدها من قبل لذلك اليوم الذى سيضبطه فيه الخليفة. فهو يفرح ويسر قلبه باكتشافه هذا:

«فإن كان هذا القول ليس بكاذب
لقد نلت ما أرجو من الأمر
كله وجاء سرور القلب من كل
جانب»(صبيح،جـ ٢، ص ١٩٦).

وصياغة الجوهرى للحكاية صياغة حذرة، لا يترك موضعاً يكون مناسباً لوصف أخت الوزير إلا ووصفها بصفات الكمال، كما أن الصياغة قد حولت انتباه الخليفة إلى مركزها الذى صيغت حوله الحكاية وهو «أن

الصبى عاشق وللمعشوق مفارق» فجمع الخليفة بينهما «وجعله من جملة ندمائه».

٣ / ٥

إذا كنا قد استعرنا الجسر للحكاية التى يكون فيها الراوى عارفاً بمقتضى الحال، ومدركاً لعالم المروى عليه بكل تفصيلاته وليس ـ كما يقول كيليطو [١١] ـ «منهمكاً فى رواية حكايته الخاصة»، فإن الاستعارة نفسها تشمل المروى عليه، بما هو أحد طرفى الاتصال، كما يلاحظ ـ بحق ـ كيليطو[١٢]:

«المستمع يعبر الجسر الذى أقامته الحكاية ويلتحق بالضفة التى يوجد عليها الراوى».

فإذا كان الصدق هو أحد شروط الحكاية، حكاية الراوى، فإن الحكاية الكاذبة تصيب المروى عليه بالأذى. الحكاية تهديد للمروى عليه إذا كان لا يستطيع التمييز بين الصادق والكاذب. لابد للمروى عليه من معرفة بأحوال الراوى، تلك المعرفة التى لن يحصل عليها دون أن يسعى لحياة تكون الحكاية مركزها، ومعاينة أشخاصها هى محورها. لعل ذلك هو السبب فى فطنة هارون الرشيد كما تراها (الليالى)؛ فهو لا يكف عن التنكر والسعى إلى تعرف حكايات أهل مدينته. الحكاية الكاذبة تكشف عن جوانب نقص فى شخصية المروى عليه يدور معظمها حول العزلة داخل الذات؛ لقد قتل الشاب زوجه لأنه حكم بخيانتها بعد تصديقه حكاية العبد عن التفاحات الثلاث. وتجار المدينة كادوا أن يخسروا أموالهم عندما صدقوا حكاية « معروف الإسكافى» عن حملته الوهمية، بينما أفلست خزائن ملك المدينة فعلاً. ولم تنجح «شواهى ذات الدواهى» أو «دليلة المحتالة» فى الإيقاع بالضحايا إلا بسبب تصديقهم لحكاياتهما الكاذبة. لقد نجا الوزير «دندان» من «شواهى ذات الدواهى» لأنه استطاع، بمعرفته وخبرته الواسعة بالحياة والناس، أن يستخلص حكماً عليها فيقول:

«والله إن قلبى نافر من هذا الزاهد لأنى ما عرفت للمتنطعين فى الدين غير المفاسد» (صبيح، جـ ١، ص ٢٥١).

بينما لم ينج منها «شركان» الذى صدقها، وهو ابن الملك الذى تمنى ألا يكون لأبيه ولد غيره حتى لا يشاركه أحد فى الحكم[١٣]. وفى «حكاية عن الطيور» يقع الشبل فى الأسر لأنه جاهل بأفراد مملكته، فهو لا يعرف الحصان، أو الحمار، أو الجمل، أو الإنسان. كما يشقى حسن الصائغ البصرى لأنه لم يعرف المجوسى وصدق حكايته عن تحويل النحاس إلى ذهب. والأمثلة كثيرة فى (الليالى)، وكلها تؤكد دور الحكاية فى حياة المروى عليه وكيف يمكنها أن تكون جسراً أو هاوية. تحكى شهرزاد عن الملك «محمد بن سبائك» الذى كان يحب «الحكايات وأسمار وسير المتقدمين وكان كل من يحفظ حكاية غريبة ويحكيها له ينعم عليه»، وتصفه بأنه كان «ملكاً عادلاً شجاعاً كريماً جواداً» فى مقابل وزيره الذى كان ضد حب الملك للحكايات، فهو «حسود محضره سوء لا يحب الناس جميعاً لا غنياً ولا فقيراً (صبيح، جـ ٣ ، ص ٢٧١).

هل كان ذلك سبباً فى أن تبدأ شهرزاد هذه الحكاية بالفعل «اعلم» وليس «بلغنى» لأنها حكاية عن قيمة «الحكاية» ودورها فى حياة الملوك؟ لقد نجحت حكاية الحكيم رويان، عن الرأس الذى يتكلم، فى قتل الملك يونان. فكأن الراوى ليس هو فقط من يحكى تحت التهديد ولكن المروى عليه يستمع تحت التهديد أيضاً.

إن المروى عليه الذى «يتعجب» من الحكاية أو «يعتبر»، أى يصدقها، أو يطرب لها، فيأمر بتسجيلها وحفظها هو من دخل عالم الحكاية و«عاين» ما بها من عبرة، أى معرفة، يضيفها إلى معارفه؛ معرفة سوف تعينه على تمييز حكايات قادمة والنجاة من شرك الكاذبة منها. الحكاية إذن هى خلاص المروى عليه أيضاً.

٤ ـ قراءة فعل الحكى

٤/ ١

حينما نظمت (الليالى) فضاءها السردى جاعلة حكاية الراوى داخل سياق يحتويها فإنما تكون ـ فى الحقيقة ـ قد صممت آلة للحكى، مدخلها الواقع ومخرجها الحكاية. فنموذج الحكى يكرر نفسه تلقائياً فى حكاية الراوى/ الشخصية (الوحدة ٣)، فعندها تعيد الشخصية النموذج ذاته للحكى إلى أن يصل إلى (الوحدة ٣). وقد يعود ـ وكثيراً ما عاد ـ إلى السياق، (الوحدة ١)، مرة أخرى فى دائرة مغلقة أشبه بدوائر برامج الكمبيوتر التى يكرر فيها البرنامج عدداً من الوحدات فى تسلسل معين. إن آلة الحكى التى صنعتها هذه التقنية تضع حكاية الراوى بوصفها «ابنة» لحكاية «أم» هى عالم الراوى والمروى عليه، ابنة تحمل ملامح أمها وصفاتها، ولكنها فى الوقت نفسه كائن حى منفصل عنها. إن نموذج فعل الحكى يستعير فكرة الحمل والولادة ـ التكاثر من الإنسان. وتمدنا فريال غزول باكتشاف مدهش هى مقابلة العدد ١٠٠١ فى النظام العشرى للعدد ٩ فى النظام الثنائى [١٤]. نموذج فعل الحكى يشبه نموذج الحياة الإنسانية.

٤/ ٢

يحتفل نموذج فعل الحكى بفعاليات الحكاية ودورها فى حياة الراوى وحياة المروى عليه، ونظن أن الدلالة التى يقدمها لنا النموذج هو قدرة الحكاية ـ الفن على تغيير الواقع، بشرط صدقها وتفردها وكونها مصدراً للمعرفة، معرفة الإنسان بنفسه وبجماعته. الواقع يتحول إلى حكاية ثم تعود الحكاية لتغير هذا الواقع. يعطينا فعل الحكى تعريفاً للحكاية على أنها معرفة الواقع، إدراك قانونه، فإذا هى كذلك، فهى إذن أداة تغييره. لقد جعل فعل الحكى «الحكاية» كائناً حياً قادراً على استنساخ نفسه بشرط التواصل مع آخر والانتماء إلى الجماعة، ففعل الحكى ضد العزلة.

ففى النموذج، الحكاية هى نتاج اجتماعى ونتاج تواصل بين الراوى والمروى عليه، يحرص النموذج على الحكى عنهما كأنه يذكر شجرة نسب الحكاية. لذة التواصل هى الدافع إلى الحكاية، فلا تمل الحكايات من ذكر تأثير الحكاية، على المروى عليه والراوى على السواء، بكلمات دالة على التمتع بها مثل الانشراح والسرور والهناء. وعندما يأتى هازم «اللذات» ومفرق «الجماعات» تنتهى الحكاية ويتوقف الراوى. علامة لغوية ثابتة حرصت (الليالى) على تكرارها فى كل حكاياتها (لماذا لم يتوقف الراوى عند الجملة التى تنتهى بها الحكايات الشعبية عامة وهى «عاشوا فى تبات ونبات وخلفوا صبيان وبنات؟»).

٤/ ٣

الحكاية هى الفعل الإنسانى الحاضر دائماً فى (الليالى). الحكاية هى مختزن للخبرة الإنسانية، فهى تكرار للحياة بإعادة حكيها مرة أخرى، تكرار للجانب الثابت منها، للعبرة المتعدية إلى آخر. هى استخلاص وتكريس للقاعدة والقانون، إعادة إنتاج الثابت.

ولكن الحكاية أيضاً احتفال بالتبدل والتحول والتغير بوصفه قيمة إنسانية: يحكى الرواة عن تغير أحوالهم وتبدل مكانتهم وأماكنهم، فالتغير ـ الذى ينفى الثبات ـ هو قانون الحياة الذى يستخلصه الراوى والمروى عليه. كأن الحكاية تقوم بفعلين: تستخلص الثابت ثم تهدمه. إنها تسعى للقبض على الثابت بوصفها الفن، فعل الإنسان منذ الأزل للسيطرة على الزمن. ولكن الحكاية تدرك أن هدم الثابت هو قانونه الكامن فيه،

وتظل الحكاية هى الشاهد الوحيد والثابت الوحيد. وراوى (الليالى) ـ فى خطبة الحكايات ومقدمتها ـ يذكر فى الوحدة الخامسة من نموذج فضائه السردى (الغرض من الحكى) فكرة التغير ـ الدائم بذكره «الأولين» و«الآخرين»، ويربط بينهما بلفظ «عبرة» الذى لاحظ كيليطو أنه يرتبط بالفعل عبر[15] أى اجتاز. كذلك يمكن رؤيته فى ضوء الفعل «عبّر»، فعبّر الرؤيا وعبّرها أى فسرها[16]. فالحكاية هى صياغة وتعبير لغوى يسعى لتفسير الحياة أو القبض على الزمن. إن العبرة لا تعطى معنى الاجتياز فقط ولكنها أيضاً بمعنى الموت[17]. فالحكايات حديث عن الأمم السالفة، ولهذا تنتهى الحكاية بمجيء «هازم اللذات ومفرق الجماعات»، الموت.

إن الفعل الماضى «بلغنى» أو «زعموا» أو «حُكى» يحوله فعل الحكى إلى حضور دائم للراوى والمروى عليه فى زمن واحد ومكان واحد، زمنه «الآن» ومكانه «هنا».

وفى نسخة قديمة من (الليالى) يحرص الراوى فى صياغته للخطبة على ذكر اسم (الدايم) من بين أسماء الله الحسنى فى المساحة المخصصة للغرض من الحكى فى فضاء الخطبة:

«هو إله الأولين والآخرين وهو الدايم على مر الأيام والسنين» (المخطوط ١٣٥٢٣ز، ص٢).

كما يعلق الراوى فى نهاية (الليالى) قائلاً:

«فسبحان من لا يفنيه تداول الأوقات ولا يعتريه شئ من التغيرات ولا يشغله حال عن حال» (صبيح، جـ ٤، ص ٣١٨).

ذلك الانشغال الذى لم تنج منه شخصيات (الليالى) فوهبتنا حكاياتها.

٤/ ٤

وإذا كان فعل الحكى يركز على قراءة الحكاية فى سياقها، فإن فى ذلك إشارة من (الليالى) كى نقرأها، بوصفها نصاً، فى سياقها الأشمل وهو فعل الحكى الذى يجمع الراوى الشعبى بجمهور المقهى، من الزاوية نفسها التى عالج بها النموذج هذا السياق: عالم الراوى وعالم المروى عليه. ولا أظن أن ذلك سيتوفر لـ (الليالى) دون فريق بحث يؤمن بأن (الليالى) هى تاريخ جماعة شعبية فى عصر بعينه، فلقد «وجدت الجماعة نفسها أو تاريخها فى السير الشعبية بينما لم تجد نفسها أبداً فى التاريخ المدون المحقق»[18]. والجماعة الشعبية الغالبة على حكايات (الليالى) هى جماعة التجار، أولئك الذين كانوا يشكلون ما يشبه الطبقة الوسطى فى عصر المماليك، والذين كانوا يعيشون فى استقلالية نسبية أدت إلى ازدهارهم، حتى أصيبت تلك الطبقة بالانهيار التام وتحولت من «النعيم» إلى «الشقاء» لظروف تاريخية خارجة عن إرادتها هى اكتشاف طريق رأس الرجاء الصالح وحكم العثمانيين لمصر[19]، فالحدث الأول حرم مصر من مواردها الأساسية، والثانى ـ بعد سبعة عشر عاماً من الأول ـ اعتمد على هذه الطبقة فى تعويض تلك الموارد. وإذا كانت هذه الفترة هى الفترة التى تشكلت فيها (الليالى) والتى دونت بعد دخول العثمانيين لمصر ١٥١٧[20]، وإذا كانت الصياغة النهائية لها قد تمت فى أواخر القرن الثامن عشر[21]، يمكننا، فى ضوء ذلك، أن نتعرف الحس المأساوى الذى يغلف حكايات التجار فى (الليالى)، كما يمكن قراءة وظيفة الحكاية بما هى قادرة على تغيير ذلك الحال إلى حال أفضل، وبوصفها حلم الجماعة الشعبية للعودة إلى الماضى المزدهر، ذلك الماضى الذى يتسم بالغرابة والمعرفة والذى يؤكدهما صدق الراوى. بعض الحكايات تبدأ فى

تبديد الثروة باللهو، ثم يكون فى السفر والتجارة الخلاص. ونستطيع أن نرى فى حكايات السندباد، المولع بالسفر، دفاعاً مجيداً عن طبقة التجار ضد حسد العامة، وهى الحكايات الوحيدة التى يكافئ فيها الراوى المروى عليه.

وكان التجار فى عصر المماليك هم ندماء الحكام:

«فإلى جانب السلطان قلاوون نجد مجد الدين إسلامى كبير تجار ذلك العصر.. والمقريزى يذكر فى خططه العديد من هذه الأسماء التى لعبت أدوارا مهمة فى تاريخ مصر بجانب السلاطين العظام»[٢٢].

وهم أنفسهم أصحاب الحكايات التى تجعلهم ندماء الملوك فى النهاية.

هذا السياق التاريخى الذى تشير إليه (الليالى) يمكنه أن يساهم فى قراءة منتجة لطبيعة (الليالى)، ودور الحكاية بوصفها حلماً شعبياً بالخلاص.

٥/٤

فى بعض الحكايات يصاب الخليفة بالأرق ويضيق صدره فيستدعى أحد المحدثين المحترفين فيحدثه بما شاهده أو سمعه أو «بالأغرب منهما»، فيأمر الخليفة باستدعاء شخصيات الحكاية وإعادة الاستقرار لحياتهم فيستقر هو فى مضجعه. والراوى هنا لا يحكى قصة حياته وإنما هو مندوب جماعته لدى الخليفة. ونلاحظ أيضاً فى هذا النوع من الحكايات أن الراوى هو أحد العلماء المشهورين. وهى نفسها السمات التى تحوزها شهرزاد؛ فهى التى وظفت ثقافتها الموسوعية «لفداء بنات المسلمين». «عبرَة» أخرى من (الليالى) عن المثقف مندوب جماعته لدى السلطة.

٥ ـ خاتمة:

الحكاية هى تنظيم لغوى فعال للحياة. والمعرفة التى تنشأ بعد قراءة الحكاية هى قراءة للحياة، الحياة تهب المعرفة/ الحكاية. من ناحية أخرى، فإن الحكاية تهب الراوى والمروى عليه الخلاص، هى الجسر الذى يعبران به إلى حياة أخرى، الحكاية/ المعرفة تهب الحياة. العلاقة الجدلية بين الحياة والمعرفة تقدمها لنا (الليالى) فى صورة فعل حكى يستعير من الدائرة لانهائيتها، ومن المرآة قدرتها على أن يرى الإنسان فيها ذاته، ومن الجسر اللقاء والخلاص. إنه فعل تقدمه (الليالى) بوصفه بنية فنية، ولكنها كانت حريصة أن يكون مرآة لفعل الحكى الحقيقى؛ حيث يجلس الراوى أمام المروى عليهم فى المقهى أو فى المولد أو فى جرن القرية أو بيت العمدة، أو على قارعة الطريق ليهرع إليه الناس فيتزاحمون عليه ليقول حكايته التى تنشطر داخلهم إلى حكايات، حين يشتبك كل لفظ فيها بحكاياتهم المختزنة ثم تعود لتتجمع مرة أخرى حينما ينظر أحدهم فى عين الآخر ليحكى له.



المصادر:

اعتمدت هنا على ثلاث نسخ لـ (ألف ليلةوليلة) هي:

١ ـ طبعة مكتبة صبيح، القاهرة، دون تاريخ.

٢ ـ طبعة مكتبة المثنى، بغداد ، الطبعة الأولى، مصورة عن طبعة بولاق بتحقيق الشيخ محمد قطة العدوى.

٣ ـ المخطوط، ١٣٥٢٣ ز، دار الكتب المصرية.

الهوامش:

(١) أبغى بهذه التسمية أن أشير إلى العلاقة بين «النص» و«السياق»، بين الحكاية التى تحكيها شخصية إلى شخصية أخرى والعالم الذى يجمع الشخصيتين. وأحاول بهذه التسمية أن أجاوز الدلالة الشكلية التى توحى بها تسمية «الحكاية ـ الإطار»؛ حيث توحى الحكاية الإطار بأنها محض حيلة سردية تفضى إلى حكاية الراوى.

(٢) انظر: فريال غزول، **البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة**، «فصول»، العدد الرابع، المجلد الثانى عشر، شتاء ١٩٩٤، ص ص ٩١ـ ٩٢.

(٣) تودوروف، **البشر ـ القصص: ألف ليلة وليلة**، ضمن مقالات ترجمها منذر عياشى تحت عنوان **مفهوم الأدب**، النادى الأدبى الثقافى بجدة، ١٩٩٠، ص ١٣٧.

(٤) المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

(٥) وقد تصدر بشأن ذلك الكتب المختلفة. انظر: محمد عيسى داود، **حوار صحفى مع الجنى المسلم مصطفى كيخور**، البشير للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣. وفيه يرد مؤلفه على اثنين من الدعاة أنكرا وجود الجان فى حديثهما لبرامج تليفزيونية.

(٦) تابع فكرة ضعف الإسناد ودلالته فى المقامات فى: چيمس توماس مونرو، **فن بديع الزمان وقصص البيكاريسك**، ترجمة أنسية أبو النصر «فصول»، العدد الثالث، المجلد الثانى عشر، القاهرة، خريف ١٩٩٣، ص ١٥٩.

(٧) هذا هو اسم الحكاية كما يرد فى **الليالى** على لسان شهرزاد، وهى فى طبعة صبيح تحت عنوان **حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم** ص ص ١٣٨ ـ ١٧٧.

(٨) حافظت النسخ المختلفة على هذه الجملة مع تعديل فى صياغتها لصالح الفصحى، انظر المثنى جـ ١، ص ٥ و المخطوط ١٣٥٢٣ز، ص ٥.

(٩) فريال غزول، **البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة**، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٩٤.

(١٠) راجع تحليل فريال غزول (المرجع السابق) لدلالات العدد ١٠٠١ فى الثقافات المختلفة وكيف أنه يشير إلى اللاامتناهى.

(١١) عبد الفتاح كيليطو، **العين والإبرة**، تقديم وتعريب مصطفى النحال، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٧٢.

(١٢) المرجع السابق نفسه، الصفحة نفسها.

(١٣) انظر التحليل الوافى لجوانب النقص فى شخصية شركان كما قدمه أحمد مرسى، **ألف ليلة ومشكلة الهوية**، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ص ٢٣٠ ـ ٢٣١.

(١٤) فريال غزول، مرجع سابق، ص ٩٥.

(١٥) عبد الفتاح كيليطو، مرجع سابق، ص ٧٢.

(١٦) **مختار الصحاح** مادة (عَ بَ رَ).

(١٧) المرجع السابق نفسه.

(١٨) أحمد شمس الدين الحجاجى، **قصة الملك النعمان بين السيرة والحكاية الشعبية**، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٤٦.

(١٩) فوزى جرجس، **دراسات فى تاريخ مصر السياسى منذ العصر المملوكى**، القاهرة، ١٩٥٨، ص ١٠.

(٢٠) انظر الآراء المختلفة حول تدوين الليالى فى: أحمد درويش، **الدوائر المتشابكة**، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ٢٥٣.

(٢١) انظر: ديفيد بينولت، **مدخل إلى ألف ليلة وليلة** ، ترجمة حسنة عبد السميع، «فصول»، العدد الرابع، مرجع سابق، ص ص ٣٥ ـ ٣٦.

(٢٢) فوزى جرجس، مرجع سابق، ص ٢١.

الزمن السحرى..
وجماليات التكرار*

ساندرا ناداف

أولا: الزمن السحرى
حركة التكرار القصصى ومعناه

«إن من لا يفهم أن الحياة تكرار وأن فى هذا التكرار يكمن جمالها،
فقد أدان نفسه ولا يستحق أكثر من الذى يناله، حتماً، من فناء».
سورين كيركجور «التكرار»

ـ ١ ـ

نتوقف هنا عند الرابطة الحيوية بين «التكرار» و«الزمن»؛ وهى رابطة تنشأ فى كل أنواع الكلام القصصى، وإن كانت مهمة على وجه خاص فى النمط التكرارى. فكل قص لابد أن يضرب جذوره فى الزمن، وليس القص وحده الذى يتحتم أن يتحرك داخل حدود أبعاده الزمانية، بل إننا ـ باعتبارنا قراء ـ لا يمكننا الدخول إلى عالم القص إلا من خلال الاستمرار الزمنى لعالمنا الخاص، أى عبر إنشاء زمان للقراءة. فما العلاقة بين هذين العالمين الزمنيين؟ وكيف يضبط زمن القص بحيث لا يضطرب إحساس القارئ بالزمن؟ وكيف يمكن التحرك إلى الأمام أو الخلف فى الزمن القصصى دون الإطاحة بالأبعاد الزمانية ذاتها؟ تختلف الإجابة عن هذه الأسئلة تبعاً لاختلاف الأنواع القصصية والأثر الذى يحدثه كل منها. فالبناء الفنى فى كل من الملحمة والقصة الرومانسية والرواية الواقعية له منظور زمانى خاص، يختلف من نوع إلى آخر فى هذه الأنواع الفنية.

* ترجمة **محمد يحيى**، قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة. وهذا المقال فصلان من كتاب ساندرا ناداف: Sandra Naddaf
(Arabesque- Narrative Structure and the Aesthetics of Repetition in the 1001 Nights).
الفصل الخامس بعنوان «الزمن السحرى .. حركة التكرار القصصى ومعناه»، والسادس بعنوان «الأرابيسك وجماليات التكرار القصصى». ننشرهما معاً ؛ إذ هما ـ معاً ـ يشكلان وحدة متصلة، ويحللان ـ من منظور واحد ـ جانباً من بناء **ألف ليلة وليلة.**

وأياً كانت الحال، فلابد لكل كاتب ـ بغض النظر عن قيود النوع القصصى الذى يبدعه ـ من أن ينشغل بما أسماه بروست بـ «اللعبة العظيمة مع الزمن».

وفى مجموعة الحكايات التى اسمها «الحمال والبنات الثلاث» من بين حكايات (ألف ليلة وليلة) نجد أن تكرار أبنية منتظمة من القصة والخطاب هو الذى يشير بجلاء، ولو بقدر من المفارقة، إلى الحركة الدائرية للزمان وما يطابقها فى مسار القص. وعلينا أن نتذكر ـ إن توخينا الدقة ـ أن التطابق التام بين الأحداث المتكررة أياً كانت طبيعتها أمر مستحيل، وأن المسار الخطى للزمن يحول بالضرورة دون التكرار المتطابق للأحداث مهما كانت هذه الأحداث متشابهة، ولو لمجرد أن الحدث المكرر يقع فى وقت يلى الحدث الأصلى. وعلى أفضل الأحوال، لا يعرف القص إلا شبه التكرار؛ أى إعادة الأحداث نفسها والمكونات اللغوية نفسها فى وقت مختلف. ويدل وقوع العبارة الواحدة ذاتها، فى مكان أو آخر داخل النص، على الطابع الزمنى المحتوم للقص، كما يدل على عدم إمكان الثبات على وضع واحد. ففى وصف الصعلوك الثالث لفتح الأبواب المحرمة، مثلاً، يبرز تكرار كل من القصة والكلام مغزى فعل الاكتشاف، ولكنه يتعدى ذلك لإبراز وتوكيد الحركة الزمانية التى تصاحب الفعل والقص الذى يصفه. وللقطيعة المتكررة فى نهاية كل ليلة من ليالىَ (ألف ليلة) الدور نفسه، ولكن فى هذه المرة يكون الفعل المقصود هو فعل القص ذاته. وباختصار، فإن (ألف ليلة) تبدو كأنها تقول لنا شيئاً له مغزى عن العلاقة بين الزمن والقص والتكرار فى إلحاحها على إبراز التكرار باعتباره أداة لإضفاء الانتظام على القصص.

ولا يمكن إنكار أن التكرار داخل القص ظاهرة زمانية؛ إذ دون المسار الخطى المتقدم للزمن لن يكون للتكرار إطار يرجع إليه، وبالتالى فلن يكون للتكرار معنى. ولذا، فالقص الذى يكتسب بنياته بالتكرار يعتمد على إطاره الزمنى وغالباً ما يشير إليه ضمناً. وعلى ذلك، فليس من الغريب أن يكون الزمن جوهر البناء والموضوع فى مجموعة حكايات البنات الثلاث؛ فالشخصيات كلها تنهمك فى سباق مع الوقت من الناحيتين القصصية والأدائية، مما يكسب مرور الزمن أهمية قصوى، ودور التكرار هنا يتمثل فى أنه يؤكد هذه الحركة الزمانية ويبرزها.

وسوف أعود بعد قليل إلى هذه العلاقة الحاسمة، ولكنى أشير هنا بإيجاز إلى أن المجموعة، باعتبارها كلاً واحداً، تنطوى على مستويات أخرى من الزمن القصصى. فبينما يقوم تكرار أبنية القصة والخطاب فى المقام الأول على محور الحبكة الأفقى للقص، ويتحكم بالتالى فى الحركة الزمنية داخل كل قصة على حدة، نجد فى مقابل ذلك محوراً رأسياً للحركة الزمانية المتعلقة بفعل القص ذاته. ويمكن وصف هذه الحركة الزمانية بأنها « زمن القص»، أى الزمن المتصل بفعل قصصى معين. وإذا وضعنا فى الحسبان التكرار الأساسى لفعل القص داخل المجموعة، فإن هذه الحركة الزمانية على المحور الرأسى تكتسب قدراً من الأهمية.

وعلينا أن نعود مرة أخرى إلى البداية. إن المستوى الزمنى الأول لفعل القص ـ وهنا يوجد تكافؤ بين زمن القص ومصدر أو «صوت» القص ـ هو الذى يحكى فيه راوى الحكاية قصته عن شهرزاد وهى تحكى حكاياتها. ويظل مستوى القص الأول هذا خفياً إلى حد بعيد، غير مرتبط بـ «صوت» أو مصدر قص. ولايظهر هذا المستوى فى الواقع إلا فى الانقطاع الذى يحدث فى نهاية كل ليلة متمثلاً فى عبارة: «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت»، كما يتحقق فى دلائل ترد أحياناً عن المصدر القصصى وتعقب هذا الانقطاع مثل: «وقامت شهرزاد». أما المستوى الثانى للزمن والمصدر القصصى فهو مستوى شهرزاد نفسها، ولا يبرز هذا المستوى عن الراوى الأول إلا قليلاً، بل إن اشتراك المستويين فى ضمير الغائب

وزمن الفعل الماضى يجعل من السهل الخلط بينهما، والحالات الوحيدة التى يصل فيها صوت شهرزاد بوضوح تأتى فى بدايات كل ليلة، عندما تتحدث عن نفسها بضمير الحاضر وتخاطب الملك مباشرة: «بلغنى أيها الملك السعيد». ولكن، يجب التنبيه إلى أن زمن شهرزاد وصوتها يحتلان المرتبة الأولى داخل المستوى القصصى الأولى لراوى الحكاية. فكلاهما يكرر وظيفة الزمن والصوت الأوليين اللذين يقعان داخلهما، كما يتم داخل إطارهما القسم الأكبر من قصص المجموعة.

ويستمر هذا الشكل التداخلى الشبيه بالصندوق الصينى. فمستوى الزمن القصصى الثالث يتعلق بالحكاية التى تحكيها شهرزاد. وهذا هو المجال الذى تحدده فى البداية المرادفات غير المحددة لعبارة «كان يا ما كان» المتضمنة فى افتتاح مجموعة البنات الثلاث الذى تحدده شهرزاد فيما بعد بأنه زمن هارون الرشيد. ففى هذا الزمن توجد شخصيات الحكاية وتحكى حكاياتها. وفى مجموعة حكايات البنات الثلاث ينشأ هذا المستوى فى البداية من خلال الحكاية الإطار للمجموعة، ثم يترسخ فى الفترات التى تفصل بين كل حكاية فرعية وأخرى داخل هذه الحكاية الإطار. وفى هذه الفترات يجرى تقييم القصة، وإخراج الراوى الذى يحكيها. ففى نهاية الحكاية الأولى، مثلاً، يختتم الصعلوك كلامه بالقول: «فساقنا القدر إليكم [وبلغ بك الكرم والطيبة أن سمحت لنا بالدخول وأعنتنى على نسيان تلف عينى وحلق لحيتى]». ثم يستمر الراوى فى الحديث: «قالت الصبية ملس على رأسك واذهب»، فرد عليها: «لا أروح حتى أسمع خبر غيرى» (صبيح/ ١/ ٤٢). وقيل أيها الملك السعيد إن الحضور تعجبوا من حديث الصعلوك الأول فقال الخليفة لجعفر: «والله أنا ما رأيت مثل الذى جرى لهذا الصعلوك ثم تقدم الصعلوك الثانى (...) وقال». وهنا يهيمن مرة أخرى ضمير الغائب وزمن الفعل الماضى. ومن الظاهر أن صوت الراوى هو صوت شهرزاد، لكن نغمة القص تشبه إلى حد كبير نغمة القاص غير المحدد، المهيمن على ما يحكى. ويبدو أننا كلما رجعنا إلى الوراء فى مستويات زمن القص ، خفت الصوت القصصى الأصلى.

ويصل فقدان الصوت القصصى الأولى - سواء أكان صوت راوى الحكاية أم صوت شهرزاد - إلى نهايته فى المستوى الرابع للزمن القصصى، وهو المستوى أو الزمن الذى يتحدث فيه رجال الحكايات ونساؤها، ويسبق بالضرورة فعل الحكى. فهذه الحكايات تحكى أيضاً فى زمن الفعل الماضى، ولكن يحدث انتقال فى الصوت القصصى من ضمير الغائب إلى ضمير الحاضر: «فتقدم الصعلوك الثالث وقال أيتها السيدة الجليلة (...) إن سبب حلق ذقنى وتلف عينى (...) أنى كنت ملكاً ابن ملك» (صبيح/١/ ٥١). وهكذا حدث انتقال قصصى شامل يتضمن تحولاً فى الصوت القصصى الراوى وتحولاً مقابلاً له فى مستوى الزمن القصصى.

وباستثناء العلامات القصصية الدالة على كل ليلة، فإن مرور الزمن فى المجموعة لا يتضح بالدقة التى يبدو فيها فى ذلك المستوى القصصى الأخير؛ إذ إن كل صعلوك يتعمد تحديد الفترة الزمنية التى مكثها فى مكان من الأماكن. فالصعلوك الثانى قضى سنة فى تقطيع الأخشاب، والمرأة الجميلة مكثت خمساً وعشرين سنة فى سجنها السفلى، والجنى يأتى إليها مرة كل عشرة أيام، وهى تقول لصاحبها الجديد بلهجة لا تخلو من دهاء: «منذ كان عندى له اليوم أربعة أيام وبقى له ستة حتى يأتى فهل لك أن تقيم عندى خمسة أيام ثم تنصرف قبل مجيئه». ويبحر الصعلوك الثالث فى البحر أربعين يوماً قبل العاصفة، ويقضى أربعين يوماً مع الغلام الذى يقتله، كما يمضى عاماً إلا أربعين يوماً مع النساء فى القصر. ومن الواضح أن لمرور الزمن مغزى محدداً فى هذه الحكايات؛ كما لو كان التحديد الدقيق للزمن

يهدف إلى تعويض المسافة القصصية والزمانية التى باعدت بين المستوى القصصى الأول وأبعد المستويات القصصية الأخيرة. ومع ذلك، فمهما بعدت المسافة التى نرجع فيها إلى الماضى مع الدراويش، ومهما طال مكوثهم فى هذا البعد، فسننتهى نحن وهم جميعاً فى المكان نفسه والزمان نفسه، إننا جميعاً نلحق فى النهاية بالزمن القصصى الحاضر.

إن ما ينتج هو اضطراب وقلقلة كبرى فى المستويات الزمنية للعمل باعتباره كلاً، وفى مجموعة الحكايات على وجه الخصوص. وبالإضافة إلى النطاق الأفقى المعهود للمدى الزمنى الذى يتحرك فيه القص بسهولة من اليسار إلى اليمين [على المسار الخطى ـ المترجم]، فإن مجموعة البنات الثلاث تقدم لنا مستويات زمنية رأسية لا رابط بينها، وإن كان كل منها يحتوى الآخر. وإذا كان هناك قدر من الحركة الأفقية الأمامية (أو العكسية كما هى الحال غالباً) داخل المستوى الواحد، فإن هذه الحركة تتعثر بعد ذلك بسبب القيود القصصية المفروضة على كل مستوى. وباختصار، لا يمكن إقامة رابطة خطية زمنية محضة بين حكايات المجموعة. فمع اطراد القصة، يتحتم على المرء أن يتحرك صعوداً أو هبوطاً بين المستويات المختلفة للزمن القصصى، وأيضاً إلى الأمام والخلف فى زمن القصة. وبهذا يحدث اهتزاز جوهرى فى المنظور الزمنى.

وفى نهاية الأمر، فإن انحراف الخط الذى يدور القص على خلفيته هو أحد الأسباب الرئيسية فى صعوبة تمييز كل حكاية وأخرى داخل حكايات المجموعة، وصعوبة تذكر ما تدور حوله حكاية «الحمال والبنات الثلاث» فى (ألف ليلة وليلة)، وهى صعوبة أتصور أن كل قارئ يواجهها. واستخدام التكرار باعتباره نمطاً للكلام القصصى مسؤول إلى حد كبير عن نشوء هذه الصعوبة واستمرارها. والواقع أن الحركة الرأسية للأزمنة والأصوات القصصية ليست أكثر من الصدى أو المحاكاة اللغوية المتغيرة من زمن وصوت إلى آخر. ومن الواضح أن ليس للتكرار القصصى أهمية دون قاعدة زمنية خطية، بل إنه يستمد وجوده من هذا الارتباط الزمنى. ولكن، ربما ليس من الواضح كثيراً أن التكرار، من حيث طبيعته، يعد محاولة نسف الجوهر الذى يستند إليه، أى محاولة تجميد الحركة الطبيعية للزمن الخطى ورد الزمن على نفسه وجعله يكرر نفسه ويحاكى نفسه، ويفعل كل شئ إلا الاستمرار قدماً دون عائق. لكن هذه المحاولة غير مجدية؛ إذ يتحتم على القص كله، بحكم طبيعته، أن ينتقل من نقطة إلى أخرى، أى من البداية إلى النهاية عبر الوسط، إن أراد الاحتفاظ بكيانه من حيث هو قص وأيضاً من حيث هو بناء لغوى. ومع ذلك، تبقى حقيقة أن كل الجهود قد بذلت لإبطاء هذه الحركة أو حتى لنسفها وتغيير التقدم الحتمى للزمن القصصى دون تغيير الطبيعة الجوهرية للقص ذاته.

إن أحد امتيازات القص، كل قص، يتمثل فى التلاعب بالترتيب الزمنى ليخلق الزمن الخاص به. وإذا كانت (ألف ليلة وليلة) قصاً يحكى عن تأليف قصص أخرى وحكاياتها، فهى أيضاً وبالضرورة عمل يدور حول العلاقة بين القصص، أو أنواع محددة منها، وأسسها الزمنية. إن القوة الدافعة وراء رواية شهرزاد لـ (ألف ليلة وليلة)، وأيضاً وراء نظرائها فى بغداد، ترتبط بالرغبة فى إبعاد الموت وفى إيقاف التدفق الطبيعى للزمن وتنحية الإحساس بقرب النهاية. ولابد لرواة هذه الحكايات بأمر من جمهورهم أن يقتلوا الزمن أو يتم قتلهم هم. ومن المفارقة الجوهرية أنه كى يقتل الرواة الزمن ويتجنبوا بذلك نهايته المحتومة، يجب عليهم أن يخلقوا الزمن، أى يخلقوا الزمن القصصى. فليس فى الأمر غرابة إذن. إنهم يكشفون عن هذه المفارقة قصصياً بإنشاء قصصهم وفق الأبنية التكرارية للقصة والخطاب التى تضاد الحركة الأساسية للزمن، مما يؤدى إلى إضعاف القوة الأساسية للقص.

- ٢ -

ومن الطبيعى أن هذا السعى لعرقلة النهاية «الإنسانية» الحتمية للزمن، والإحساس الملموس بهذه النهاية، يؤثران على الإحساس القصصى بها. فعلى فرض أن التكرار هو فى الأساس نوع من العودة المتكررة للنص على ذاته، أى حركة قصصية إلى الوراء، فى سعى لإعادة التوحيد وقراءة لحظة تالية من النص مع اللحظة الأصلية السابقة عليها، فليس من المدهش أن تكون نهاية العمل المبنى على أنماط متنوعة من التكرار مختلفة إلى درجة كبيرة عن نهاية العمل الذى يسير مباشرة من البداية إلى النهاية. وقد قال بيتر بروكس إنه فى نظام الحبكة «لا يمكن للتكرار الذى يعيدنا مرة أخرى إلى المكان نفسه أن يكون ذا صلة باختيار النهاية». والإشارة التى تعنينا ، هنا، هى أن نهاية القص التكرارى توظف فى شكل مختلف بالعلاقة مع الكل الذى يسبقها. والغرض المحدد وراء هذا الاختلاف يتركز فى بداية القص.

إننا إذا قبلنا فرض تودوروف حول أن القص المثالى يتكون فى أعم ملامحه من موقف مستقر (البداية) يحدث فيه اختلال (الوسط) ثم يعود إلى الاستقرار أخيراً (النهاية) ـ بمعنى أن القص يتحرك بين وضعين متوازيين متصلين ولكن غير متطابقين (أى هما متشابهان ومع ذلك مختلفان) ـ فإننا سننظر إلى نهاية القص التقليدى على أنها حل يتسم باختلافه الحتمى عن البداية. وبإيجاز، تتطلب الحركة الكامنة فى أى بناء قصصى وجود مسافة بين البداية والنهاية يتحرك على مداها القص، وتتطلب هذه المسافة بدورها اختلافاً بين النقطتين اللتين تمثلان حدود القص. ويبدو أن عدم وجود هذه المسافة من الاختلاف قد يؤدى إلى ما يشبه انهيار القص، أى عجزه عن اتخاذ مساره الضرورى. ولكن القص التكرارى، أو ذلك القص الذى يقوم بنيانه على النظر إلى الخلف والارتداد على نفسه، ينفى بالضرورة ذلك الإحساس بالنهاية من حيث إنها شئ يقع فى مستقبل بعيد مختلف.

وتوضح مجموعة حكايات «الحمال والبنات الثلاث» هذه النقطة وتبرزها. فعندما تنهى المرأة الثانية حكايتها ويأمر الخليفة بتدوينها فى سجل التاريخ وحفظها فى الخزانة، يعقب ذلك الإطار الختامى للحكاية كما تحكيه شهرزاد للملك. وهذا الجزء الأخير من الحكاية، المنفصل بنائياً عن جزء الحكاية الذى سبقه بنهاية الليلة، يؤدى دور الخاتمة؛ إذ تجمع الشخصيات الرئيسية للحكايات الخمس الفرعية فى مكان وزمان واحد، كما يتحدد مستقبل كل منها نهائياً على أيدى المهيمنين ذوى الشأن على مقاليد السياسة والقص، مع بعض المساعدة من قوى غيبية ممثلة فى جنية مسلمة. والخلاصة أن تجميع كل خيوط القص المتنوعة، والوصول إلى نهايته، يتحققان هنا.

وما يحدث فى نهاية مجموعة حكايات البنات الثلاث لا يختلف عما يحدث فى النهاية السعيدة لرواية القرن التاسع عشر؛ إذ يتزوج بعض الشخصيات وتعوض خسائرها ويؤمن مستقبلها. وتقوم العفريتة بهذه الأمور جميعاً؛ فهى تتصرف بما يذكرنا أن النساء فى هذه الحكاية هن المسيطرات (ولا سيما على السلطة القصصية)، وتساعد على إنهاء الحكايات بإطلاق شقيقتى البنت الكبرى من قيدهما الوحشى الممثل فى مسخهما على هيئة كلبتين سوداوين، وبالكشف للخليفة عن شخصية زوج البنت الثانية الغيور الذى يتضح، لحسن الحظ، أنه قريب بالمكان والمصاهرة. ثم يمسك هارون الرشيد بمقاليد الأمور ويؤكد سلطته الزمنية بأن يزوج الشقيقات الثلاث فى حكاية المرأة الأولى إلى الصعاليك الثلاثة الذين يلحقهم بحاشيته. ويجمع بين المرأة الثانية وابنه وهو الزوج الذى كان قد انفصل عنها. ثم يعرض نفسه زوجاً للمرأة الثالثة، البائعة، التى تمنح

بهذا مكافأة سخية لقاء روايتها الحكاية. وهكذا يتحقق تناسق مهيب فى غيبية مصدره. ولا عجب إذن فى أن يأمر الخليفة بتدوين كل الحكايات السابقة وحفظها للخلف.

إن ما حدث فى نهاية هذه المجموعة من الحكايات، يلفت النظر إلى أسباب أخرى غير البناء المحكم. فبدلاً من السير قدماً نحو وضع مستقبلى شديد الاختلاف لأنه يعقب البداية، نجد القص يتحرك إلى الخلف ويعيد شخوصه إلى زمان وحالة يسبقان مفتتح المجموعة. ولذا، فالقص يتسم بطابع المحافظة بل الرجعية فى قوته الدافعة. وعندما تطلق العفريتة المرأتين من سجنهما فى الهيئة الوحشية وهى تغمغم بعبارات لا يفهمها أحد، فهى تعبر بفعلها هذا، بإيجاز، عن مسار نهاية حكايات المجموعة؛ إذ تعود المرأتان إلى حالتهما الأصلية ويستعيد الصعاليك الثلاثة وضعهم الملكى.

وتذكرنا الحكاية بذلك على وجه خاص، كما لو كانت تركز على الجانب المحافظ فى فعل الخليفة: «فزوّج البنت الأولى وشقيقتيها اللتين سحرتا إلى الصعاليك الثلاثة وكانوا أبناء ملوك». وكذلك تعاد حارسة الباب إلى زوجها السابق. ومن هنا، فإن نهاية المجموعة لم تقدم توازناً جديداً ومختلفاً، بسبب تأخره الزمنى؛ بحيث ينتهى القص عنده، وإنما على العكس لم تفعل سوى أن أعادت القص إلى حالة سابقة على بدايته. لقد أعيد تثبيت الوضع القائم ولم يتقدم الزمن قدماً إلى الأمام فارضاً قدره المحتوم، بل تحرك إلى الخلف فى واقع الأمر، وجمده القص فى نهاية المطاف عند لحظة مستقرة ثابتة.

- ٣ -

وأود الآن التحول فى مناقشة القوة المحافظة للتكرار، لأبحث الطريقة التى يرتبط بها هذا النمط القصصى بمواضيع تتركز حول الجسد الأنثوى وقضايا النوع الجنسى التى أثيرت فيما سبق فى هذه الدراسة. إن قضايا الزمن القصصى النوعية هذه، ليست منبتة الصلة - فيما أتصور - عن الكيفية التى يكتسب بها النوع الجنسى معناه فى سياق القص (مع ملاحظة أن الصلة اللفظية بين أصول كلمتى «النوع الجنسى» و«النوع الأدبى» ذات مغزى هنا). كما أن هذه القضايا تتصل، على وجه الخصوص، بأنماط صراع القوة الذى يولده النوع الجنسى ولو بمجرد تعريفه الاصطلاحى.

تقع هذه الصراعات فى موضع القلب من (ألف ليلة وليلة)، بل ربما جاز القول إن النص نفسه ينشأ نتيجة استيلاء النساء فجأة على زمام القوة. ويجدر الاستطراد هنا لإعادة النظر فى المشهد الأول المعروف نظراً لأهميته الحاسمة. يعود شاه زمان، شقيق شهريار إلى قصره ليجد زوجه فى الفراش مع أحد الطهاة. ويكون رد فعله شطر زوجه وعشيقها إلى نصفين. لكنه يكتشف زوج شقيقه بعد فترة فى وضع مماثل، وإن كانت الخيانة فى الحالة الثانية ذات أبعاد كبرى؛ إذ تدخل الملكة إلى البستان بادئ الأمر مع عشرين جارية، نكتشف فى الحال أن عشراً منهن رجال، بل عبيد سود. وتنضم زوج شهريار عندئذ إلى عبد أسود آخر ينزل من شجرة بعد أن تدعوه. ويتكرر المنظر نفسه مرة أخرى كى يطلع عليه شهريار ويستوثق منه، وبعدها ينطلق الشقيقان بحثاً عن العزاء فى إمكان وجود شرور مماثلة تحدث للآخرين.

وقد درست جوديث جروسمان هذا المنظر فى مقالة عنوانها «الخيانة والخيال» من زاوية موضوع ذاتية المرأة فى (ألف ليلة وليلة)، وذهبت إلى أن ما يواجهه شاه زمان وشهريار هنا هو «المشكلة التى أثارها الاعتراف بذاتية المرأة أمام الثقافات التى يسيطر عليها الرجال»، وأن الشقيقين يواجهان بحقيقة أن النساء لهن رغبات مستقلة ولديهن فيما هو أخطر من ذلك القدرة على إشباع هذه الرغبات على حساب القيود «الطبيعية» للمجتمع والثقافة الأبوية. ولكن ما يثير الاهتمام، مع ذلك، هو أن هذه الرغبات الهدامة لا تتجسد فى النساء وحدهن. فقد اكتشفت زوج شاه زمان مع طاه وهو ما يمثل المجال

المنزلى، كما أن زوجة شهريار التى تشير حفلتها فى البستان إلى أن التصرفات الهدامة مثمرة ومتكاثرة تجعل رفاقها من الذكور يلبسون زى النساء، مما يكشف من الرابطة بين العنصر الأنثوى والعنصر الهدام. ولكن هوية عشيقها الأسود الهامشى (كما يدل على ذلك مسكنه فى أعلى الشجرة)، تشير إلى أن ذلك السلوك الهدام قائم عند كل الذين لا يمثلون جزءاً من الهيكل الهرمى المهيمن. فمن الواضح، إذن، أن الحديث عن النوع الجنسى يستدعى دائماً أنماط الاختلاف الأخرى ـ كالعرق والطبقة ـ التى تنتظم الثقافة.

ويستجيب الملكان لاحتمال الثورة الاجتماعية فى مملكتيهما باقتلاع الخطر فى محاولة منهما للحفاظ على الوضع القائم. ويدمر كلاهما، جسدياً، من أذنبوا فى حق سلطتهما، وإن كنا نلاحظ أن شاه زمان يتم انتقامه بيده بينما يفوض شهريار وزيره، والد شهرزاد، فى الانتقام، ربما كى يؤكد هيمنته الكاملة على السلطة بشكل رسمى. ومن المنطقى فى هذا الموقف أنه لما كانت الثورة الاجتماعية قد تمثلت بالتحديد فى إطلاق الجنس والرغبات من عقالها، فمن المناسب تماماً أن يحل العقاب بتمزيق الجسد محل هذه الأفعال الخطرة.

ليس من المستغرب، إذن، أن يسيطر الجسد على (ألف ليلة وليلة) كما تدل إحدى الحكايات الفرعية فى حكاية «الحمال والبنات الثلاث». فهناك الأجساد المكلومة والممسوخة والعارية، والأجساد التى تبدو غير قادرة على أن تثبت على وضع آمن مستقر ومحترم، وكلها تحدد طابع (ألف ليلة وليلة) المميز. وفى الحكاية الإطارية وأيضاً فى «الحمال والبنات الثلاث البغداديات» نجد ثلاث مجموعات من تلك الأجساد الأنثوية يجدر تفحصها للبحث فى الطرق التى يتعايش بها الجنس والنص، والذكر والأنثى، فى هذا العمل. وكى نشير، من خلال ذلك، إلى نوع من صراع القوة يتولد داخل (ألف ليلة) وخلالها ،وإلى الكيفية التى يحل بها القص ذلك الصراع، كما أشرنا فيما سبق.

تلاحظ الكاتبة جروسمان أن الشخصية التى تواجه أفعال الأجساد الأنثوية الأولى مواجهة مباشرة، وهما زوجتا الملكين، ليست شهرزاد وإنما المرأة التى ملكها الجنى، إذ إن شاه زمان وشقيقه يردان على اكتشاف خيانة زوج شهريار بالرحيل لمقارنة مصيرهما بمصير غيرهما من الرجال. وبعد رحيلهما عن المدينة بوقت قصير يقابلان امرأة يتملك جنى جسدها ـ إن لم يكن روحها ـ تملكاً فعلياً ، ويحبسها فى صندوق زجاجى ذى أربعة أقفال (ومن الأهمية ملاحظة أن الصندوق من الزجاج، مما يخلق وهماً بحرية الإرادة والحركة). وتجبر هذه المرأة الشقيقين على مضاجعتها كما فعلت مع مئات الرجال قبلهما. ولذا، فهى التى تقنعهما بالانحلال المتأصل والطبيعة الهدامة للعنصر الأنثوى. ويعود شهريار إلى بلده بعد الالتقاء بها لينفذ خطته فى الإعدامات اليومية. وتلاحظ جروسمان أن ما يلفت الانتباه هنا أن السلطة التى بيد المرأة ليست نابعة منها؛ فهى فى خضوعها الجلى لزوجها الجنى لا تستطيع سوى أن تتحرك داخل أطر القوة التى حددها من يمتلك جسدها. وهى لا تستطيع أن تقسر شاه زمان وشهريار على إطاعة أوامرها إلا باستحضار قوة زوجها. فهى تهدد الشقيقين ثلاث مرات بغضب ذلك العفريت وانتقامه فيما لو رفضا إشباع رغبتها. وبرغم أنها تنهى لقاءها مع شاه زمان وشهريار بقولها: «عندما تريد المرأة شيئاً لا يقدر أحد أن يوقفها»، فإن ما لا تفهمه هى ولا الملكان أنها تفعل ذلك وفق شروط صاغها المجتمع الذى يقنن ملكية الجسد الأنثوى. إنها لا تتصرف بشكل هدام بل تحتاز لنفسها القدرة التى يمتلكها زوجها.

وشهرزاد هى المرأة التى يستدعيها هذا اللقاء إلى الذهن. ولكنى أعود إلى البنات البغداديات الثلاث اللاتى يحاكين شهرزاد فى حضورها وقدرتها القصصية، ويحاكين كذلك النساء اللواتى سعت شهرزاد فى تحريرهن لأنهن مثلها متجسدات ومحددات باعتبارهن

شخصيات فى الحكاية. لقد سبق لى أن ذهبت فى هذه الدراسة إلى أن البنات الثلاث يصغن فى الحكاية الإطار لمجموعة الحكايات الخاصة بهن نوعاً محدداً من الكلام (الخطاب) يركز على الجسد الأنثوى وعلى علاقة هذا الجسد باللغة المجازية. وأولئك البنات، فيما يظهر، هن أول أجساد أنثوية مكتملة ومتماسكة ومستقلة وغير موصومة يقابلها قارئ (ألف ليلة) (برغم أن الحكاية التى تعقب هذه المجموعة مباشرة هى حكاية «التفاحات الثلاث» التى تنجم فى الظاهر عن اكتشاف جسد أنثوى مشوه). وأولئك البنات لا يسيطرن فحسب على أجسادهن فيما يظهر ويحتفين برغباتهن الجنسية، بل يحددن كذلك اللغة التى يتكلمن بها وقواعد القص الذى يحكين به. وعندما يطلبن فى وقت لاحق من الحكاية الإطار، أن يقص الرجال الذين يسهرون الليل معهن حكاية أو أن يقتلوا، فإنهن بذلك يؤكدن ميزتهن من حيث إنهن واضعات قوانين فى هذا المجال بعينه.

ويبدو أن أولئك البنات الثلاث ينشئن مجتمعاً بديلاً له عاداته وقوانينه المختلفة جذرياً، التى وضعنها بأنفسهن. وهناك عدد من الدلائل يشير داخل حدود الحكاية الإطار، على الأقل، إلى أن أفعالهن وأغراضهن لا تحدوها الرغبة فى الحفاظ على الوضع الراهن لمجتمع قد نأين بأنفسهن عنه ـ فقد أقمن مجالاً أنثويا خاصاً يسكنه ويفصلهن عن بغداد العصور الوسطى، وهن يتحكمن فى أجسادهن باستقلالية، ويمتلكن قدرات إنشائية فى وضع قوانين لا معقب عليها، وتدعم هذه القدرة سلطتهن الشفوية والمكتوبة.

بل يبدو أن البنات الثلاث متلهفات على التشكيك فى قيم من يدخل إلى مملكتهن المميزة من الرجال. لكن وقائع القص ذاته تفيد عكس ذلك، إذ يتضح أن قوة البنات قصيرة الأجل، وتنحصر فى الإطار المبدئى. وتندثر أصواتهن مع تأكيد السلطة السياسية الفعلية والتاريخية لهارون الرشيد الذى يجسد الثقافة المهيمنة والقائمة. فيقول جعفر (لهن): «أنتن بين يدى الخامس من بنى العباس هرون الرشيد فلا تخبرنه إلا حقاً (صبيح م١/ ص ٥٣) ولا تكذبن لأنه يجب عليكن الصدق ولو أدى بكن إلى جهنم».

وما إن تسمع البنات الثلاث هذا الأمر حتى تنقضن القاعدة الأساسية لمملكتهن ـ «لا تتكلم فيما لا يعنيك حتى لا تسمع ما لا يرضيك» ـ ويمتثلن لأوامر الخليفة بأن يحكين حكايتهن ـ الحقيقة كاملة ولا شئ غيرها.

وينجم عن تخلى البنات الثلاث بسهولة عن قوتهن، إعادة بسط السلطة التاريخية ومعها الأمر الواقع الذى تجسده، أو بالأصح إعادة تأكيد هذه السلطة لأنه لم يتم تهديدها تهديداً حقيقياً. ويؤكد الإطار الختامى للمجموعة الذى تقصه شهرزاد على شهريار هذه النقطة. فقد ضاع إمكان التغير والاختلاف وإيجاد وضع يمكن فيه تنفيذ النظام اللغوى والاجتماعى الذى تلمح إليه البنات الثلاث. وقد ثبت أن الفاصل الذى بدأته البنات الثلاث هو مجرد «فاصل» ـ أى لحظة لاهية بلا مغزى تسبق الحدث الفعلى الذى سلبت السلطات منه إيحاءاته نحو إعادة كتابة الأنظمة الاجتماعية واللغوية، وهنا تجدر الإشارة إلى أن الأجساد التى تكشف البنات الثلاث عنها، فخورات بها، فى الإطار الافتتاحى، ليست كاملة ولا موصومة كما تبدو فى الظاهر. فعلى ظهر حارسة الباب ندوب من أثر جلد السياط يثير فضول الخليفة فى بادئ الأمر. لكن المهم هنا هو أن الخليفة نفسه مسؤول عن هذه العلامات على الجسد ولو بطريق غير مباشر؛ لأن ابنه هو الذى حفرها على ظهر المرأة.

وبالمجموعة القصصية هذه لقاء آخر مع جسد معطوب يستحق الدراسة. ويحدث التحول الجسدى ـ أى تحول شخص من هيئة جسدية إلى أخرى ـ كثيراً فى (ألف ليلة) قدر حدوث التشوهات الجسدية. ويتعرض

الرجال والنساء على حد سواء لهذا التحول، وإن بدا أن النساء يفقدن إنسانيتهن أكثر من الرجال. وأكبر مثل للتحول فى مجموعة البنات الثلاث هو ابنة الملك التى تفك سحر الصعلوك الثالث بواسطة قدرتها على التحول الذاتى وتطلقه من أسره فى الهيئة الوحشية.

وتعود أهمية هذه الواقعة جزئياً إلى اختلافها مع وقائع سابقة فى الاحتواء أو التحول الجسدى. فقد تحول الصعلوك الذى فكت الأميرة سحره بعد لقائه مع المرأة فى الكهف السفلى. وهذه المرأة التى حبسها عفريت برغم إرادتها نظيرة للمرأة الأسيرة الأخرى التى تولد رغبة الانتقام فى شهريار. وهى تكتفى بتسلية زائرها، غير المتوقع وغير المدعو، إلى أن يحين وقت أداء واجباتها للعفريت، بالطريقة نفسها التى تستخدم بها شبيهتها نوم الجنى القصير لتحقيق رغباتها. لكن مصير المرأتين يختلف اختلافاً بيناً؛ فالزوج الجنى يرد على انتهاك المرأة العدالة بالتعذيب والتشويه البدنى (ويقول الصعلوك فى البداية: «ثم إنه [العفريت] عراها وصلبها بين أربعة أوتاد وجعل يعذبها». ثم يقول بعد ذلك: «رأيت الصبية عريانة والدم يسيل من جوانبها». وأخيراً يقول ثم :

«أخذ السيف وضرب يد الصبية فقطعها ثم ضرب الثانية فقطعها ثم قطع رجلها اليسرى حتى قطع أرباعها بأربع ضربات» (صبيح ٤٦/١).

ويمسخ الصعلوك قرداً لاشتراكه فى الخداع. لكنه يستطيع الكتابة وإن كان لا يقدر على أن يتكلم. وتقبل ابنة الملك، طواعية، أن تمر بتحولات مدهشة عدة تحارب خلالها العفريت الذى يرد بتحولات مضادة من جانبه. وغرابة هذه المواجهة ترد إلى أن الأميرة تملك وحدها السيطرة على جسدها؛ فقد نقلت إليها سيدة مسنة القوى الذهنية وما يطابقها من قوى التحول (مما قد يبرر الارتباط بين هذه القوى والعنصر الأنثوى)، دون أن يعلم أحد ولا حتى والدها الذى يفضلها على مائة ابن. وهى تناقض، فى قدراتها على الاستقلال وتحديد مصيرها، الصور السابقة لنساء مقيدات مملوكات للجن، وتطرح فى المقابل الجسد الأنثوى المرن وغير المقيد بما يمكنه أن يغير هيئته كيفما يشاء. وهى تذكرنا فى قدراتها التحولية بالبنات الثلاث وقدراتهن المماثلة ؛ إذ تتحد معهن فى القدرة على تغيير الهيكل القائم للواقع. ولكن التشابه يمتد، لسوء الحظ، إلى أبعد من ذلك؛ إذ إن قوى الأميرة ـ كقوى السيدات الأخريات ـ مؤقتة وتدمر نفسها. فسعى الأميرة لفك سحر الصعلوك الثانى من الهيئة الوحشية لا يؤدى فحسب إلى موت العفريت ولكن أيضاً إلى فنائها هى نفسها. ويدل تحولها النهائى إلى كومة من الرماد على خيبة وعدم فاعلية قواها فى نهاية المطاف. ويتحتم على الأميرة أن تمحو قواها «غير الطبيعية» كى يعاد تأسيس نظام الأشياء «الطبيعى»، ويعاد تأكيد الحدود «العادية» التى تنظم المجتمع ـ أى الانقسام بين الإنسان والحيوان والأعلى والأدنى والذكر والأنثى ـ لأن هذه القوى غير الطبيعية هى التى تهدد ذلك النظام. ومن اللافت للنظر فى هذا الصدد أن الصعلوك الذى فجر كل هذه المتاعب، والذى يقف ليشاهد ما يحدث، يفلت دون أذى تقريباً. والعلامة الوحيدة التى يخرج بها من هذا اللقاء، العين التالفة، هى الثمن الذى ينبغى عليه تقديمه لأنه رأى وشهد ما لا يجب أن يرى أو يبدو للعيان. لقد حالت ابنة الملك دون انهيار كل الحدود والقيود «الطبيعية» القائمة، وهذا الانهيار كان من شأنه أن يفرض إعادة تنظيم الواقع بالكيفية نفسها التى كانت لغة البنات الثلاث المجازية ستنظم بها. والخلاصة، أن ما دلت عليه الأميرة بتحولها ثم موتها، وما تدركه البنات الثلاث فى نهاية الأمر، هو ضرورة إعادة المجتمع إلى حالته الأبوية السابقة، وأن ذلك ربما كان أمراً مرغوباً.

- ٤ -

إن استخدام التكرار فى هذه الحكاية، فيما أرى، يمثل الأداة البنائية التى حققت إعادة التأسيس هذه، وجسدت الحركة الحافظة ارتداداً إلى لحظة سابقة أكثر استقراراً، قبل أن يصبح القص أو الحدث أمراً ضرورياً. وهذا فى الغالب على أى حال. ولكن ماذا عن قصتى المرأتين اللتين تنهيان الجزء المضاف إلى المجموعة بشكل يفتقر إلى التوازى المتناسب؟ ولماذا تخفت الأنماط التكرارية للقصة والخطاب فى تلك النقطة بالذات التى تعد أكثر قرباً إلى العودة الأخيرة منها إلى الانعكاس النهائى للبداية والنهاية الذى يتحقق مع ختام الإطار؟ تكمن الإجابة فى طبيعة الحركة القصصية المرتبطة بالأبنية التكرارية. فإذا كان مثل هذا القص ـ كما بينا فيما سبق ـ يتحرك على نحو يخالف ما يحدث فى القص ذى الاتجاه الأفقى الخطى، وإذا كان التكرار، من حيث هو شكل من أشكال الخطاب القصصى، يدفع بالقص عائداً إلى أصوله ليسبق دوماً بداياته، فإنه يتحتم عند حكاية الحكاية فعلاً ألا ينتهى القص لأن عليه دائماً أبداً أن يكرر نفسه عند نقطة بداية الحكاية الحقيقية. ومهما حاول القص جاهداً أن يناهض الإحساس بالنهاية، من حيث هى لحظة مستقبلية، إلا أنه اضطر حتماً، عند نقطة ما، إلى أن يخضع للمتطلبات الأساسية للحركة القصصية التى يسعى إلى أن ينسفها. فلابد من تحديد نقطة نهاية عملية بما أن احتمال التكرار لا نهائى. إن التكرار دون توقف يعنى عدم الانتهاء. ولا توجد من الناحية النظرية أية طريقة لإيقاف القص الذى اتخذ التكرار جوهراً له. وكما يلزم للاستعارة أن تتكئ على الكناية أو المجاز لتحقق طابعها الاستعارى، يلزم للقص التكرارى أن يدخل فى حركة أمامية؛ ليس فقط كى يؤكد طابع التكرار فيه؛ ولكن أيضاً لينهى الحكاية عند نقطة قد تكون تعسفية، ولكن ذلك مرتبط بضرورة عملية.

وأرى أن الحكايتين الأخيرتين فى هذه المجموعة تضادان تدريجيا حركة التكرار الغالبة، وأنهما تساعدان فى الأخذ بهذا القص ذى إمكان الاستمرار اللانهائى إلى نقطة السكون عن طريق فك الأبنية متصاعدة التعقد فى الحكايات التى تسبقها. وأرى كذلك أن من المهم أن تتعلق هاتان الحكايتان بحكايتى سيدتين من السيدات اللواتى سعين إلى قلب الثقافة السائدة التى تحيط بهما باعتبارهما شخصيتين فى القص. ففى هذا الأمر اعتراف آخر بالمعايير الأدبية والاجتماعية والسياسية التى يجسدها هارون الرشيد.

والطريقة التى تُعالج بها القصة الفعلية فى كل من الحكايات الخمس الرئيسية فى الإطار الختامى ذات مغزى. إذ لا تكاد تذكر حكايات الصعاليك الثلاثة إلا بشكل عابر، ولا يتم شئ لمواجهة وقائعها، كما لا تبذل محاولة لتصحيح أى من المظالم المادية التى ارتكبت خلالها. ولكن الاستجابة لحكايتى البنتين جد مختلفة. فالعفريتة تأتى تلبية لضرورة فعلية لإزالة الضرر الذى تذكره البنتان، كما يعنى القص بتتبع هذا النوع من «قلب الوضع» بالتفصيل. وتكرر العفريتة نفسها حكايتها قبل أن تعيد الكلاب إلى هيئتها البشرية السابقة، وتذكر بذلك الخليفة بفعلة ابنه قبل أن يؤكدها الابن بنفسه، ومن حسن الحظ أن القصة المكررة موجزة نسبياً. وصحيح أن العفريتة تطنب فى الحديث عن حكايتها هى؛ إلا أنها تكرر حكاية البنت الثانية وزوجها الغيور بشكل مختصر. ونجد الموقف القصصى نفسه مع الأمين: «ثم استدعى الخليفة، يا مليكى، ولده الأمين وسأله ليعرف حقيقة الحكاية». ويستخدم الإطار الختامى للمجموعة بشكل مركز نسبياً عدداً من الأنماط التكرارية التى ناقشناها فى حكايات الصعاليك الثلاثة. ولكن ما تشير إليه إعادة العفريتة حكايات السيدات هو أن القصة والخطاب فى الإطار الختامى لابد أن يقوما بدور ما لتعويض ضياع القوة المجازية للبنات، وعدم جدوى الأسس البنائية لحكايتهن فى إعادتهن إلى حالتهن السابقة.

وبصرف النظر عن الأساليب، فإننا نصل أخيراً إلى نهاية المجموعة التى تسبق البداية، نصل إلى النقطة التى تعاد فيها كل الشخصيات (باستثناء البوابة التعسة التى اختفت قبل ذلك فى الحكاية) إلى حالتها السابقة، وتبعد إلى الأبد عن أى تأثير قصصى. وقد سعيت طيلة هذا البحث إلى القول إن الحركة القصصية التى تدفع إلى مثل هذه النهاية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعمل على مناهضة الحركة الأمامية للزمان ومناقضتها، وهى الحركة التى تفرض من التغيير وإمكانات الانقلاب ما يبدو أن (ألف ليلة وليلة) ترفضه.

لكن هذه الحركة الزمانية الأمامية تصل بنا، الشخصيات والقراء على حد سواء، إلى النهاية الطبيعية. وربما جاز القول إن مؤدى هذا النص المبنى على التكرار هو الوصول إلى حالة اللا زمان والخلود والوضع المحافظ المثالى والخروج من إسار البداية والنهاية. وهى حالة يحققها ــ فى أدنى مستوياتها ــ كل قص؛ من حيث إنه قابل لأن يقرأ ويخبر من جديد فى أى وقت وأى مكان. لكن هذه الحالة تزداد أهميتها كثيراً فى القص المؤلف على أبنية النموذج التكرارى وقيوده. ويعى قص شهرزاد بشدة إمكان كسر الزمن الكامن فى القص. فهذا القص مبنى وفق فعل قصصى تكرارى فى جوهره، وهو الأساس الذى تقام عليه (ألف ليلة وليلة). لكن عنوان العمل نفسه يبرز التوجه القصصى الذى يحقق هذا الإمكان. لقد أشارت فريال غزول إلى أن رقم الألف فى العربية يدل على عدد يفوق الحصر، أما الألف وواحد فيدل على الدخول فى الأبدية؛ حيث لا معنى لمرور الأيام والليالى. إن شهرزاد تحكى الحكايات طيلة (ألف ليلة وليلة) كى ترحل مجاوزة الزمان وتعيد تأكيد المعايير الثقافية الراسخة وأنماط السلوك الأدبى والاجتماعى التى تقع بالضرورة تحت طائلة التغيير وإعادة النظر. وهذا هو الشئ نفسه الذى تفعله البنات الثلاث ورفاقهن فى بغداد.»

ثانياً: الارابيسك أو جماليات التكرار القصصى

«ما عصا دينسيوس؟ طبقاً للمدلول الأخلاقى والشعرى، هى رمز كهنوتى يكون بأيدى الكهنة والكاهنات بينما يحتفون بالإله الذى يتحدثون بلسانه ويقومون على خدمته. لكن، على المستوى الفيزيقى ما هى إلا عصا. عصا خالصة، عصا طويلة من شجر الدينار، دعامة كرم، يابسة وصلبة ومستقيمة. حول هذه العصا، فى متاهات متعرجة، تتلاعب وتتسكع سيقان وزهور. هذه لولبية وأباقة، وهاتيك منكفئة كأنها نواقيس أو كؤوس مقلوبة. ثم ينبثق جلال مندهش من تعقد الخطوط والألوان الناعمة أو الصارخة. ألا يخيل إلينا أن الخط المنحنى والحلزونى يغازلان الخط المستقيم ويرقصان حوله فى تعبد صامت؟ ألا يبدو لنا أن تيجان الورود وكؤوسها هذه جميعاً، تتفجر عطراً وألواناً، ترقص رقصة فندانجو صوفية حول العصا الكهنوتية...؟ أيها الخط المستقيم، يا خط الأرابيسك، أيها القصد والتعبير، صلابة الإرادة، لولبة اللفظ، وحدة المرمى، تنوع الوسائل، اندماج العبقرية القدير الذى لا يتجزأ، من يكون ذلك المحلل الذي تأتيه الشجاعة الكريهة ليجزئكم ويفصل بينكم؟» (*)

بودلير «عصا دينسيوس»

* بالفرنسية فى الأصل [التحرير].

- ١ -

يتبقى لنا أن نحدد وضع الأسلوب التكرارى القصصى داخل المنهج القصصى الذى أرسته (ألف ليلة وليلة)، وأيضاً داخل التراث الثقافى الذى نشأ هذا العمل فى سياقه. ذلك لأنه إذا كان البناء العام لـ (ألف ليلة وليلة) يدعم الحركة الزمانية المتعارضة التى عولجت على نحو بالغ المهارة فى مجموعة «الحمال والبنات الثلاث»، فليست كل مجموعة من مجموعات الحكايات المتضمنة فى الإطارين الافتتاحى والختامى تصب فى هذه الغاية المحددة. وعلى هذا، فليس مصادفة أن تجرى أحداث مجموعة البنات الثلاث فى بغداد الإسلامية فى عهد هارون الرشيد.

وقد تناول بيتر بروكس، فى مقاله عن التكرار فى القص، طبيعة الحبكة فى الخيال القصصى فقال:

«إن الحبكة ضرب من الخط الملتوى أو فن الأرابيسك يتحرك صوب النهاية، وهى أشبه بالأشكال التى يرسمها العريف «تريم» بعصاه فى رواية (تريسترام شاندى) التى حاكاها بلزاك فى بداية رواية (الجلد السحرى) ليعبر عن الخط التعسفى، المتعدى والعفوى، للقص وانحرافه عن الخط المستقيم».

والخط الملتوى أو الأرابيسك الذى يشير إليه بروكس هنا هو الإشارات التى يرسمها العريف تريم وهو يشهر عصاه التى يقلدها تريسترام، محاولاً التعبير عن عجز قدراته اللغوية وعدم كفايتها. وما يرغب بروكس فى إبرازه، باستخدام هذه الصورة الحسية المطابقة لطبيعة الحبكة فى القص، هو الانحراف غير الضرورى عن الخط المستقيم الذى يحدث فى أى قص، مهما كان بسيطاً. لكن بروكس لا يتوقف ليبحث الفارق الأساسى بين شكل الأرابيسك وتلك التخليطات العابثة التى تتحدث عنها رواية ستيرن. فعندما يشهر العريف «تريم» عصاه، فإنه يرسم بها التواءات خط منحرف ومعوج غير مرئى يسقط ويتشكل بحرية فى الهواء. أما حركة شكل الأرابيسك المنتظمة بعناية؛ التى يمكن التنبؤ ببنيتها، فهى شئ مختلف تماماً، وتشير فى أصولها إشارات كثيرة إلى مغزى التكرار وهدفه وأثره، من حيث هو أسلوب قصصى.

- ٢ -

يعود مصطلح «الأرابيسك» فى جوهره إلى مصطلح استشراقى ظهر ليدل على عنصر فنى موضوعى اعتبره الغرب أصيلاً فى الشرق العربى، وقد اشتق من الكلمة الإيطالية «رابيسكو» (rabesco) التى استخدمت خلال عصر النهضة الإيطالية (١٥٥٥م) لتدل على أسلوب زخرفى معين يتميز به التصميم الإسلامى. واستعارت اللغة الإنجليزية الكلمة عام (١٦١١م) لتدل، كما جاء فى (قاموس اللسانين الفرنسى والإنجليزى) لراندال كوتجريف، على «الكلمة الريسكية: أى زخرفة صغيرة الحجم غريبة الشكل». وليس من المصادفة، إذن، أن أصبح هذا المصطلح، بعد ذلك بقرنين، يشير إلى كل من الطابع العربى وكل مزيج غريب وخيالى؛ إذ استقر هذا التعريف الأول، وأصبح أقرب التعريفات لموضوعنا.

والكلمة «الريسكية» التى تكلم عنها كوتجريف فى القرن التاسع عشر هى الرسم الخطى المجرد، زخرفى الجوهر والمقصد، الذى نجده يملأ المساحات الخالية حتى فى المصنوعات الإسلامية الأولى. وتفسح الكتب والأعمال الخزفية والأبنية واللوحات أوسع مجال لهذا الشكل الذى يمكن القول إن العالم الإسلامى وجد فيه أكثر الأشكال ملاءمة للتعبير عن نفسه. والمبادئ التى تحكم هذا الشكل المعقد من الناحية البصرية، والتى تنظم ما يبدو تعسفاً فى تصميمه، هى مبادئ بسيطة وإن كانت تنحو إلى التقييد. وهى مستمدة من شكل ورقة النبات أو الأفرع غير المورقة وقد نزعت عنها ملامحها

الواقعية. ولذا ، فإن البنية العامة للأرابيسك وحركته تقومان أساساً على فرضية التكرار، بل الإسراف فيه، وعلى التوازى الذى يتماثل مع هذا التكرار. وقد قال أبرز دارسى الأرابيسك فى وصفه زخارف مسجد ابن طولون المشيد فى القرن التاسع (الميلادى):

«تنبع من الخط الزخرفى المتدفق أوراق نباتية بسيقانها غريبة الشكل وتبرز فى الاتجاهين ثم تنقطع ويعيد الشكل نفسه مرة أخرى على نحو غير ملحوظ وبإيقاع متناسق ـ إنه الأرابيسك بلا جدال».

وتتباعد الخطوط الحرة لأشكال الأوراق النباتية المجردة عند نقطة معينة، وتكرر نفسها بتناغم وتجاوب، لتشكل رسم النخلة المركزى فى فن الأرابيسك. وتتكرر هذه الحركة المتشعبة بانضباط، وتتوسع إلى أن تصل إلى نقطة تتوقف عندها، وعندئذ يعاد التصميم كله مرة أخرى لإنتاج نسق من التناغم والإيقاع البصرى.

ومن هنا، فإن أساس الأرابيسك هو الوحدة المتكررة والإعادة الأفقية والرأسية للتصميم، فيما يشبه انعكاس المرآة، مما يضمن استمراريته المكانية. ويحدث تكرار التصميم هذا بالضرورة فى حيز مكانى محدود، يؤثر بشكل ملموس على حدوده الخارجية. لكن الإيقاع الناتج عن هذه الحركة المحكومة بالحيز المكانى، أى الإيقاع المرئى الذى يتسم به فن الأرابيسك، يناقض هذه الحركة المكانية نفسها؛ إذ بالطريقة نفسها التى يعيق بها التكرار القصصى تطور الحكاية الزمنى من البداية إلى النهاية، يوقف تكرار الوحدات فى الأرابيسك الحركة المكانية للتصميم بردها على نفسها وجعلها تكرر ما كانت عليه من قبل. فما يبدو فى الظاهر تصميماً مبسوطاً فى المكان، ليس سوى تكرار أو إعادة وحدة أو نمط محدد منذ البداية. وما يبدو نهاية التصميم، ليس سوى مظهر آخر لبدايته، أى ليس سوى نقطة يمكن ـ بسبب أسلوب التكرار ـ أن تسبق بدايته.

ويخلق هذا الانعكاس، أو إمكان التكرار غير المتناهى للتصميم، لا نهائية مكانية تمتد إلى المجال الزمنى أيضاً بسبب ارتباطه بالنموذج التكرارى. بل ربما كان أكثر التفسيرات شيوعاً للأرابيسك ذاك التفسير الذى يرى فيه تعبيراً عن الاهتمام بالسرمدى واللانهائى بدلاً من الاهتمام بالحياة الفانية، ويرى فيه إبعاداً لأنظار المشاهد عن الأمور الدنيوية كى يرى شكلاً يكرر نفسه إلى أن يصل إلى عالم الخلود الإلهى.

وينتج هذا التفسير عن الحضور الأساسى لعنصر التكرار، وخاصة تكرار الأنماط النباتية غير واقعية الشكل وغير المحاكية للطبيعة، مما يشير فى حد ذاته إلى عدم أهمية العالم المادى. ومع ذلك، يبقى مطروحاً ذلك السؤال حول السبب وراء نشوء مثل هذا النوع من الشكل ـ أى الأرابيسك ـ وتحوله إلى رمز لجمالية إسلامية معينة، وحول دلالته على مستوى نظيره القصصى.

- ٣ -

إن الموضوع الذى يفرض نفسه عند هذه النقطة هو وضع التصوير فى الإسلام. وقد كان هذا الموضوع مثاراً لمناقشات وجدل مطول فى الفترات الأخيرة لم يجد حلاً نهائياً. ويبدو أن المدى الذى يوجد به الفن التصويرى فى الإسلام يرتبط بالفترة التاريخية وبالمقصد الفنى. فنحن نجد، مثلاً، نماذج رائعة للفن التشبيهى فى آثار خاصة تعود إلى فترة مبكرة أو خلال حكم الفاطميين الشيعى. لكن العلماء يجمعون على أنه برغم وجود أمثال هذه النماذج وغياب تحريم قاطع وغالب يحظر الفن التصويرى فى الإسلام، فإن الاتجاه السائد كان فيما يظهر هو تجنب التصوير، ولاسيما تصوير الأشياء ذات الطابع الحى، فى معظم الفن الرسمى أو العام، ولاسيما خلال العصور الإسلامية الأولى. وكان المقابل لهذا القيد هو نشأة التصميمات المجردة وغير التصويرية.

ويمكن العثور على مبرر لهذا الاتجاه فى الأحاديث النبوية التى يستند إليها الرأى المسلم جزئياً. وبرغم أن الأحاديث النبوية لا تتضمن نصاً صريحاً يحرم التصوير أو يحرم النشاط الفنى التصويرى تحريماً واضحاً، فإن الكثير منها يشير إلى العواقب الوخيمة التى تحل بمن يشتغل بصناعة هذه الصور أو بمن ينشغل بنتاج مثل هذا النشاط. فنحن نجد فى إحدى أشهر موسوعات الحديث: «إن أشد الناس عذاباً عند الله يوم القيامة المصورون» كما نقرأ: «إن الذين يصنعون هذه الصور يعذبون يوم القيامة، يقال لهم أحيوا ما خلقتم». [ورد هذان الحديثان فى «باب عذاب المصورين يوم القيامة» من «باب التصاوير» فى الجزء السابع من (صحيح الإمام البخارى)، طبعة دار الشعب، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢١٤ـ المترجم]. ولا جدال فى أن التوجه الكامن فى هذه النصوص والمترتب عليها يناهض التصوير.

وتنبنى هذه الأحكام على فكرة أن الله هو «المصور» الأعلى، وهى صفة تدل على وظيفة الخلق والتشكيل عند الإله. ومع ذلك، فإن هذا اللفظ يستخدم أيضاً للدلالة على الفنان أو المصور؛ ذلك الصانع الثانوى والمحاكى للصور الذى يتحدى ـ نظراً لطبيعة العمل الإبداعى، بغض النظر عن قصده ـ نشاط الخلق الإلهى. وفى هذا السياق، فإن كل النشاط الفنى وكل جهود التقليد (وأنا أستعمل هذه الكلمة وفى ذهنى معنى «المحاكاة») لفعل الخلق الأصلى، تحاكى هذا الفعل بشكل ينطوى على انعدام التقوى. وفى شرح مفسر من القرن الثالث عشر (الميلادى) للحديث القائل بأن الملائكة لاتدخل بيتاً فيه صورة [الحديث فى البخارى، المصدر سابق الذكر، ص ٢١٧ وصيغته هناك: «إن البيت الذى فيه الصور لا تدخله الملائكة» ـ المترجم]، نجد توضيحاً كافياً لهذه القضية على النحو التالى:

«إن أعلام مذهبنا وغيرهم يعدون رسم صورة الحى محرماً تحريماً باتاً وكبيرة من الكبائر لأنه يقع تحت طائلة العقاب الجسيم المنصوص عليه فى الأحاديث سواء أكان ذلك مقصوداً للاستعمال فى البيوت أم لا. ولذلك فإتيانه محرم فى كل الأحوال لأنه يتضمن مثيلاً لفعل الخلق من الله».

وقد نشط الفنانون للبحث عن طرق فنية يستجيبون بها لهذه القيود دون التخلى عن دوافعهم الإبداعية. وتسجل إحدى الروايات غير الموثقة أن الخليفة عمر قال لأحد الفنانين جاءه يشكو القيود على الفن التصويرى بأن يستمر فى رسم الصور ولكن بشكل يشبه الزهور. كما يسجل تاريخ الفن أمثلة عدة لرسومات بها خط يمر عبر رقاب الأشخاص المرسومين، فى محاولة واضحة للإيحاء بأن هؤلاء الأشخاص غير أحياء وغير واقعيين. ويبدو أن الاهتمام المباشر كان تجنب رسم الأشكال الحية، ولكن تم تعميم هذا الاهتمام إلى تجنب أى نوع من التصوير التشبيهى. ومن النتائج الواضحة لهذا التجنب الفنى نشوء التصميمات المجردة، غير التصويرية وغير التشبيهية.

وفى هذا المناخ، نشأ فن الأرابيسك باعتباره ما يمكن أن يسمى بالمبدأ الأساسى للجماليات الإسلامية. إن الأرابيسك فن غير تصويرى معاد بالضرورة للمحاكاة، وهو ينطلق من الأنماط النباتية المنزوعة من خصائصها الواقعية، التى تبدو بذلك غير طبيعية، ثم ينسج منها تصميماً يخلد ذاته فى التكرار ويتسم بإمكان اللانهائية. يمكن للأرابيسك أن يشير إلى أى ظاهرة خارجية باعتبارها المصدر الذى يمثله هو. والأرابيسك، فى امتداده بالتكرار اللانهائى لنموذج أولى، لا يثبت وجوداً إلا لنفسه ولا يعنى إلا نفسه. فهو الذى يولد نفسه ويطلق مساره ويقدم ما يلزم لإضفاء المعنى على الشكل الذى يجسده؛ إنه أداة الدلالة والشئ المدلول، فى آن.

وهنا يكمن لغز الأرابيسك. إن المعنى العميق الذى يخفيه هذا الشكل، كما قال جاك بيرك فى الفقرة التى

افتتحنا هذا الفصل بها، يكمن فى مناهضة الوظيفة الإبلاغية العادية لأى نظام إشارى. ومثل الأرابيسك كمثل اللغة المجازية ولاسيما الاستعارية التى يشبهها فى نزعته غير المحاكية؛ ذلك لأن عبء إنتاج المعنى فيه لا يقع على نقطة مرجعية خارجية وإنما فى علاقة العنصر أو الجزء بعنصر أو جزء آخر سابق له داخل النظام المحدود نفسه. وكما تنتج الاستعارة معناها فى النهاية من خلال علاقة التشابه أو الاستبدال، أى علاقة تقوم على التكرار الأساسى لأحد العناصر من خلال عنصر آخر، فإن الأرابيسك ينتج المعنى من خلال نمط التكرار فيه. وهناك بالطبع فارق فى الدرجة، فالشق الثانى من الاستعارة يكرر الشق الأول بشكل غير كامل لكى ينتج المعنى، بينما تصل علاقة التوازى فى شكل الأرابيسك إلى ما يقرب من التكرار الكامل لشكل منتج للمعنى من جانب شكل آخر. ومع ذلك، يظل كلا نظامى المعنى هذين (الاستعارة والأرابيسك) يشير إلى نفسه ويعود إلى نفسه فى النهاية، كى يحقق المعنى، وهنا يلتقى لغز الأرابيسك ولغز الاستعارة.

ونحن عند هذه النقطة لا نبعد كثيراً عن النمط القصصى الذى ينشأ من خطاب يعلى من شأن الاستعارة، كما أشرنا فيما سبق. وليس مما يدهش أن النمط التكرارى للكلام القصصى المتولد من الاستعارة، الذى تعبر عنه بكل وضوح مجموعة «الحمال والبنات الثلاث»، له صلة بنائية وثيقة بالأرابيسك كما يشترك معه فى الشكل. فكلاهما له علاقة ذات طبيعة استعارية مع الآخر. ولا ريب أن أكثر جوانبهما المشتركة مغزى يكمن فى الحركة الضرورية الواضحة التى يبعثها التكرار فى كلا هذين الشكلين. إن الوحدة التكرارية التى تهيمن على التصميم المرئى فى الأرابيسك تقوم بدور لا يقل أهمية فى التصميم القصصى العام لعمل مثل مجموعة «البنات الثلاث». فالتكرار الذى يحدث على مستويات مختلفة من النص، والعودة الملحة فى النص إلى لحظة قصصية أو نصية سابقة، يشبهان إلى حد بعيد حركة شكل الأرابيسك الذى يلح فى مساره التكرارى على الالتفات إلى الخلف. وفى كلتا الحالتين، تؤكد الحركة ارتباطها بالنمط التكرارى من خلال مناهضة المسار الزمانى الخطى الأمامى والإشارة بالتالى إلى التماثل مع عالم سرمدى، لا زمانى ولا نهائى.

ولا تحتاج نقاط الاتصال الواضحة هذه إلى شرح مطول. ولكن ما يحتاج إلى توضيح هو مدى انطباق قضية التصوير فى مواجهة النمط القصصى التكرارى. فإذا كان التحذير الضمني من التصوير التشبيهى قد أسهم بقسط وافر فى تطور شكل مثل الأرابيسك، فربما كان له دور على القدر نفسه من الأهمية فى الشكل الذى هو بمثابة النظير القصصى للأرابيسك. ولا أقصد هنا القول إن تجنب التشبيه فى الفن الإسلامى قد أدى بصورة مباشرة إلى نشوء بناء قصصى يقوم على التكرار. وإنما أرى أن قضية التصوير، أى قضية التمثيل التصويرى داخل مثل هذا النمط، تمثل بؤرة تركيز قيمة نرى من خلالها النوع القصصى الأكبر الذى ينتجه هذا النمط.

وفى رأيى أن النظير القصصى لرفض الفن التصويرى هو نشوء توجه مضاد للمحاكاة بشكل جوهرى، وهو توجه تجسده بقوة مجموعة مثل «حكايات البنات الثلاث». ويكفى أن نذكر فقط وجود الأماكن الخيالية والسيوف السحرية وأعداد الجن والشخصيات الممسوخة بل وجود الرجال والنساء والبيئات التى تبدو فى عمومها مجاوزة لكل المعايير والحدود الإنسانية العادية والتى تؤكد التوجه غير الواقعى الحاسم للمجموعة. إن المرء يقف هنا بلا جدال داخل مملكة الخوارق، أو ذلك العالم الذى تحدث فيه وقائع مخالفة أو مختلفة عن قيود العالم الذى نعرفه وقوانينه. وإذا كان الأرابيسك يكشف عن تجنبه التصوير التشبيهى فى الابتعاد عن محاكاة

صورة الورقة النباتية وتقديم شكلها غير الطبيعى وغير الحقيقى، فإن القص ذا التوجه المماثل الأرابيسك يقدم لنا عالماً لا يشبه عالم القارئ إلا قليلاً. فنحن نقبل ببساطة أن عالم البنات الثلاث ورفاقهن لا صلة له بعالمنا، برغم أن وقائعه تتم فى بغداد.

والانطباع السائد الذى نخرج به من قراءة النص أن الهدف منه ليس المحاكاة الأمينة لواقع مشهود للجميع بل خلق عالم لا يمكن أن يتحقق إلا فى غير ذلك الواقع. ولا يظهر هذا القصد فحسب فى انعدام التماثل بين عالم القارئ وعالم البنات الثلاث ، ولكن فى العناصر والشخصيات الخيالية بل السحرية التى تتضافر لتخلق هذا القص ، وإن كانت هذه العوامل تمثل ـ بلا جدال ـ المظاهر الواضحة لما هو فى جوهره قص غير تشبيهى. وكما هى الحال فى الأرابيسك، يتدعم هذا الجانب المضاد للمحاكاة بشكل مهم من خلال البناء القصصى الذى ينشأ فيه، أى بأنماط التكرار ذاتها التى تحدد حركة العمل. وكما تشير الوحدة التكرارية فى الأرابيسك فى نهاية المطاف إلى دلالة حركة الشكل ومعناه داخل نفسه هو فقط، فإن أنواع التكرار الملحة على مستوى القصة والخطاب ترد الحكاية على نفسها مشيرة إلى مصدرها النهائى فى القص ذاته [وليس خارجه ـ المترجم].

وفى مجموعة البنات الثلاث تدل حركة القص المنتظم بالتكرار ذاتها على اتجاهها المضاد للمحاكاة ورفضها الاعتراف بأى شئ يقع خارجها باعتباره المصدر الذى تولدت منه. وقد قال الفيلسوف العربى الكبير ابن سينا فى كتابه عن الخطابة أن التصوير الخيالى يعنى القبول بالدهشة والسرور من الكلام ذاته بينما التصوير الموضوعى يعنى القبول بالشئ كما يوصف. ولذا فإن الكلام التعبيرى ذاته هو الذى يوجد التصوير الخيالى.

إن ارتجاعات النص الملحة والتكرار والتذكير الدائم داخل القص بمراحل نصية سابقة، لا تدل على شئ قدر دلالتها على أولوية الكلام القصصى وعلى مرجعية القص إلى النص وحده، فكتابة النص وكلامه يخلقان العالم الذى توجد الحقيقة النصية داخله. ومعنى القص يكمن، فى النهاية، فيما يشير القص إليه، أى يكمن فى النسيج القصصى واللغوى للنص.

ـ ٥ ـ

ونعود مرة أخيرة إلى الحكاية الإطار والدرس الذى يمكن استخلاصه منها. لقد علمنا فيها أنه داخل هذا العالم القصصى تخلص الاستعارة اللغة من وظيفتها الإشارية وتعيد صياغة الحقيقة التى تدل عليها هذه اللغة. فالقص المتولد من مبدأ الاستعارة يوسع من بنية الاستعارة ومقصدها كى ينشأ أساسه القصصى الخاص الذى يعيد بدوره الدورة نفسها. وما يخبر عنه التصميم المتخذ شكل الأرابيسك فى مجموعة حكايات «الحمال والبنات الثلاث» هو قدرة التكرار فى القص على إنشاء عمل يولد نفسه ويرسى أسسه فى النص ذاته، دون أن تكون له قيمة إشارية تذكر خارج نفسه. ولا يختلف هذا العمل عن أشكال الرسم فى الفن الإسلامى التى لا تعدو أن تكون مظاهر لفن الخط فى تشكيله الحروف والكلمات. فمعنى الإشارة هنا لا يكمن فى الشئ الذى تشير إليه بل فى الكلمات التى تتجسد الإشارة فيها.

وتمثل مجموعة «البنات الثلاث» أحد أفضل النماذج لهذا النوع من القص. فهى، بهيكلها التكرارى فى الجوهر والاستعارى فى التوجه، تتلاعب بالنمط التكرارى بدرجات متفاوتة، وبذلك تسلط الضوء على إمكانات هذا النمط فى التأثير. وفى الواقع ينطوى هذا النمط على تطوير متصاعد تراكمى الأثر. والحكاية الإطار فيه تقف دائماً بمفردها لأنها تقدم فى جانبيها الافتتاحى والختامى نموذجاً مكتملاً ومصغراً لما تجسده الحكايات المتضمنة فى المجموعة من نوعية القص. فحكايات الصعاليك الثلاثة تتقدم بشكل تراكمى من ناحية استخدام الأبنية التكرارية؛ إذ إن حكاية الصعلوك الثالث تصل بإمكانات هذه الأبنية إلى ذروتها. ثم تتولى

البنتان بعد ذلك أمر القصة وتخففان من أسلوب التكرار مما يأذن بإنهاء المجموعة، كما ذكرنا فيما سبق.

والأمر الذى تجدر ملاحظته فى هذا التطور المطرد هو الدرجة التى يؤثر بها عنصر التكرار فى تنويعاته على الحكاية التى تحكى. فحكايات الصعلوك الأول أو البنت الثانية على وجه الخصوص، وهى حكايات لا تستثمر إمكانات التكرار إلا فيما ندر، يقل فيها العنصر الخارق أو الخيالى بشكل كبير عن الحكايات الأخرى. إذ لا تزيد كثيراً غرابة الأحداث التى تقع للصعلوك الأول (من سوء حظ سياسى وفقدان عينه ونفيه من بلده والحادث الشاذ الذى يصيب ابن عمه) عن أحداث حكاية البنت الثانية التى تتحدث عن التعاسة الأسرية بشكل لا يلفت النظر. ولكن الحكايات الأخرى التى تستخدم فيها أبنية التكرار بدرجة عالية تصدم إدراك القارئ للواقع كثيراً، بتصويرها عالما لا يبالى بقوانين عالمنا. فهى تحفل بالتحولات الجذرية وإحياء الجماد والتكاثر اللانهائى لما يبدو أنه شخصية واحدة، والعثور على مدينة متحجرة ـ وكلها تثبت لهذه الحكايات أجواء الحلم وتضعها فى مكان مضاد من المحاكاة والتماثل مع الواقع. وفى هذه الحكايات خصوصاً التى يبرز فيها بقوة التوجه غير التشبيهى، أى حكايتى الصعلوك الثانى ثم الثالث على وجه الخصوص، نجد أنماط التكرار سائدة ومركبة. فإذا كانت المجموعة تعود فى النهاية إلى عالم هارون الرشيد الواقعى بكل ما يمثله، فإن ذلك لا يعنى أنها لم تجرب غيره.

وتشتهر (ألف ليلة وليلة) بأنها مجموعة الحكايات التى تخصصت فى هذا النوع من التوجه غير التشبيهى.

وقد سجلت الذاكرة الشعبية تلك الكنوز المدهشة والنساء الجميلات والقصور المسحورة والجن المسجون فى قماقم، وكلها أصبحت رمزاً للعالم الذى تصوره (ألف ليلة)، لكننا نغمط قدر سعة هذا العالم القصصى الفسيح وتنوعه لو تذكرناه فقط بهذه العناصر. إن الحكايات الشبيهة بنمط «الحمال والبنات الثلاث» بارزة فى (ألف ليلة وليلة)، ونلحظها على وجه خاص فى مجموعات الحكايات التى تعنى برواية القصص. لكننا، مع ذلك، لا يجب أن نهمل المجموعات الأخرى التى لا صلة لها بهذا العالم السحرى كحكايات «نور الدين على» أو«على الزيبق»، وهى تتسم بالواقعية وفق معايير رواية القرن التاسع عشر التى أرست هذا اللون من التصوير. فهذه الحكايات تصور مواقف قطاع اجتماعى وعاداته وسلوكاته فى لحظة تاريخية محدودة وبشكل موضوعى دقيق. ويبدو أن هدف القص هنا على حد تعبير ابن سينا هو التصوير الموضوعى للشئ كما هو وليس التقديم الخيالى للعمل التعبيرى نفسه. وأمثال هذه المجموعات تتطور فى أسلوب خطى مستقيم ومحدد، وتستخدم من أبنية التكرار البسيطة فقط ما يلزم لتطور أى قص. وقد يكون من المفيد فى مجال آخر لفهم كيفية بناء العالم القصصى لـ (ألف ليلة وليلة)، باعتبارها كلاً، أن نقارن هذين العالمين المتعارضين من القص والمادة التى يتكونان منها بوضعهما جنباً إلى جنب. ولكننا هنا نكتفى بأن نترك تلك الخطوط المستقيمة وأشكال الأرابيسك، كى تحدد فى تغيراتها الدائبة ملامح العالم القصصى لـ (ألف ليلة وليلة).

●

ألـف ليلـة وليلـة
أو الكلمـة الحبيسـة
قصة قمر الزمان وبدور *

جمال الدين بن شيخ *

«قمر» هو ابن وحيد للملك رزق به بعد أن تقدم به العمر، يمتلكه الخوف من غدر النساء فيأبى الزواج. أما «بدور» ابنة ملك الصين فهى ترفض الزواج أيضا حتى لا تضطر إلى الخضوع لسلطة رجل. يعمد والد كل من الفتى والفتاة إلى وضعهما فى السجن.

فى ليلة من الليالى يتأمل جنى وجنية جمال كل من الفتى والفتاة ويقرران وضعهما جنباً إلى جنب لتحديد من منهما أجمل من الآخر. ينقلان بدور إلى جوار قمر ويوقظانه؛ بحيث يعجب بالفتاة ويأخذ خاتمها ويعود إلى النوم. ويوقظان الفتاة التى تعجب بالفتى وتأخذ خاتمه وتعاود النوم ، ثم يعودان بها إلى الصين .

وعندما يستيقظ كل منهما يجد نفسه بمفرده. يستسلم قمر تدريجياً لحالة من المرض والهزال تجعله عاجزاً عن مغادرة الفراش، وتصاب بدور بلوثة من الجنون وتقيد بالأصفاد ويعلن والدها التنازل عن نصف مملكته لمن ينجح فى شفائها.

يتمكن «مرزوان» ـ أخو الأميرة فى الرضاع ـ من الوصول إليها، وتقنعه بأنها لم تكن تحلم وأنها وجدت نفسها بالفعل نائمة بجوار فتى، وأنها قد احتفظت لديها بخاتمه. يسافر مرزوان بحثا عن قمر وتغرق سفينته تحت نوافذ القصر الذى يرقد فيه الأمير. يكتشف مرزوان أن قمر هو نفسه الأمير الغامض الذى تحبه بدور إذ يجد خاتم الأميرة فى إصبعه .

يدبر مرزوان سفر قمر إلى الصين، ويلتقى العاشقان ويتزوجان. بعد مرور بعض الوقت، يغادر الزوجان الصين متوجهين إلى مملكة والد قمر. فى خلال الرحلة يجد الأمير فى حزام زوجه خاتماً ذا فص أحمر عليه نقوش غامضة. وبينما هو يدقق النظر فيه على ضوء القمر ينقض عليه طائر لينتزع منه الخاتم. يطارد الأمير الطائر مدة عشرة أيام، إلى أن يجد نفسه فى مدينة يسكنها

* الفصل الثالث من كتاب ألف ليلة وليلة أو الكلمة الحبيسة ، ترجمة: فؤاد الدهان.

** أستاذ الدراسات العربية ، السوربون ، فرنسا .

المجوس، ويلتقى فيها ببستانى يقيم لديه انتظاراً للموعد المقرر للرحلة السنوية لسفينة ترحل إلى جزيرة الأبنوس التى تقع على الطريق المؤدى إلى مملكة والده.

أما بدور، فإنها إذ لا تجد الأمير بجوارها عند استيقاظها؛ تتنكر فى زيه وترحل بحثا عنه حتى تصل إلى الملك «أرمانوس» الذى يعجب بها، معتقداً أنها رجل، ويزوجها ابنته الوحيدة «حياة النفوس». تتفق الفتاتان معا على خداع الملك وإيهامه بأن الزواج قد تم.

ينجح قمر فى العثور على خاتم بدور. وبعد قضاء عامين فى مدينة المجوس يصل إلى جزيرة الأبنوس؛ حيث يلتقى الزوجان من جديد ويعترفان للملك بحقيقة الأمر، ويتزوج قمر أيضا الأميرة حياة النفوس.

تنجب كل من المرأتين ولدا لقمر: هما أمجد وأسعد. وعندما يبلغان مبلغ الرجال، تعشق كل منهما ابن زوجها من المرأة الأخرى. يرفض كل فتى الخضوع لإغراء زوجة أبيه، فيستبد الغضب بالزوجتين وتتهمان الأميرين بمحاولة الاعتداء عليهما. ويأمر الملك بإعدام ولديه ولكنهما ينجحان فى الهرب، ثم يكتشف الوالد براءتهما.

يصل أسعد إلى مدينة للمجوس، ويقوم هؤلاء بأسره وبحبسه مقيداً بالأغلال فى أحد الكهوف. أما أمجد فيصبح بعد أحداث مثيرة وزيراً لمدينة المجوس. يهرب أسعد فى سفينة وتخلصه الملكة مرجانة ثم يمسك به المجوس من جديد، ويعود إلى المدينة أسيراً لكى يخلصه أخوه الوزير فى النهاية .

وتحتشد حول أسوار المدينة أربعة جيوش: جيش ملك الصين الذى يصطحب معه، عند مغادرتها، بدور وابنها أمجد الذى سيخلف أباه على العرش، وجيش والد قمر الذى سيرحل ومعه ابنه، وجيش الملكة مرجانة التى تعود إلى بلدها بعد أن تتزوج أسعد، وجيش قمر الذى جاء بحثاً عن ولديه. ويخلف أمجد جده أرمانوس فى حكم مملكته .

توليد القصة واستراتيجية المعنى

يتضح من مراجعة طبعات (ألف ليلة وليلة) وترجماتها [١] أن ترجمة Mardrus هى وحدها التى تستبعد الجزء الأخير من الحكاية الذى يتناول مغامرات ولدى قمر الأميرين أمجد وأسعد. وبدراسة التدرج السابق لهذه القصة فى مجموعها، يثبت أنها مستوحاة من نص هندى، وأنها كانت فى الأصل موزعة على ثلاث حكايات مستقلة:

أ ـ الأولى تحكى زواج أمير مالاوا بأميرة هاندساوييا، كما وردت فى التجميع الكبير الذى قام به سوماديفا[٢].

ب ـ الثانية تحكى أحداث انفصال ثم اجتماع الزوجين.

ج ـ وحكاية ثالثة تتعلق بالتوأم سيتا وفاسانتا، وهى متميزة تماما عن الحكايتين الأولى والثانية. يخلص من هذا أن ترجمة ماردروس تشمل (أ+ب) من الأصل الهندى، أما الطبعات والترجمات الأخرى فإنها ـ مع بعض اختلافات ضئيلة فيما بينها ـ تجمع الوضع العربى للأجزاء الثلاثة (أ+ب+ج). ولكن يتعين علينا أن نشير على الفور إلى أن الوضع العربى يحتفظ بآثار أسلوب التقطيع الهندى للحكاية الذى يبدو فى أمر يصدر عن أحد الملوك يقضى بأن تدون كتابةً الحكاية التى يكون قد استمع إليها للتو. وهذه الصيغة فى كتاب (الليالى) تشير دائما إما إلى نهاية أو إلى وقفة [٣] .

ونحن نقابل هذا الأسلوب مرتين :

ـ فى نهاية الليلة ٢٣٤، عندما يكتشف الملك غيور أن ابنته بدور قد برأت إثر عثورها على قمر ثانية، يصيح قائلا: «يجب أن تدون قصتك فى الكتب حتى تقرأها الأجيال المتعاقبة» (العودة الجزء الأول، ص ٥٤٩). ولا تشير طبعة بولاق إلى هذا الأمر (الجزء الثانى، ص ١٥، نهاية الليلة ٢٠٥). وفى المقابل، نجد أن ماردروس (الجزء الأول، ص ٥٧٩، نهاية

الليلة ٢٠٥) وجالان (الجزء الثانى، ص ١٨٨، فى وسط الليلة ٢٢٢) يقدمان ترجمة له، وفى هذا ذكر لنهاية الحكاية الهندية.

- عندما يلتقى قمر وبدور من جديد يأمر أرمانوس أن تدون قصتهما بحروف من ذهب، ويشير إلى هذا الأمر كل من بولاق (الجزء الثانى، ص٧٢، نهاية الليلة ٢١٧) والعودة (الجزء الأول، ص ٥٩، نهاية الليلة ٢٤٧) وماردروس (الجزء الأول، ص ٦٠٣، الليلة ٢٣٥). أما جالان فيهمله ويجرى تغييرا كبيرا فى أحداث اللقاء، إذ يحذف ما شابها من وقائع جنسية، ونجد فى هذه الوقفة ما يقابل نهاية الحكاية الهندية(ب).

ولا يثير الربط بين (أ) و (ب) فى النص العربى أى إشكال، ولكن الأمر يختلف بالنسبة لإلحاق الحكاية (ج) بهذا المجموع، وهى الحكاية التى تحكى قصة الأميرين أمجد وأسعد التى أهملها ماردروس كما لا نجدها فى مخطوطته. فالربط هنا مثير للدهشة منذ الوهلة الأولى: فقد انتهت (أ+ب) إلى تحقق الوصال بين الحبيبين بفضل إرادة لا راد لها، أما الحكاية (ج) فهى تعلن الفصل بينهما. فما العامل الذى استدعى أحد الجزئين إلى الآخر وجعل هذا الترابط بينهما ممكنا؟ وما الرهان الذى سعت هذه المجابهة إلى تحقيقه؟

إن الأمر هنا لا يتعلق بمجرد تحقيق أصل حكاية ما، ولكنه يتعلق بتحليل الفعاليات العميقة التى دفعت إلى هذا التحول. قد يعترض البعض على محاولتنا بلفت نظرنا إلى أن النص الذى نقيم عليه بحثا قد لا يعدو فى النهاية مجرد ناتج معالجة وصنعة القصاص أو الناقل.

ويبدو لنا هذا الاعتراض على غير أساس لسببين: فالترتيبات التى صاحبت الدمج بين القسمين المنفصلين أصلاً من الإحكام والدقة بحيث يصعب معها أن تكون ناتجة عن مجرد مصادفة، مما يجعلنا نرى أن النص العربى قد جمع بينهما استجابة لمعنى.

لابد من التسليم من ناحية أخرى بأن الحكاية عبارة عن بناء تكمن فيه قوة الخلق والتجديد التى لا تنفد منه أبدا. وتثير هذه الحقيقة مرة أخرى مشكلةالحرية والغائية التى سبق لنا الإشارة إليها عند تحليل حكاية نور وشمس، والدراسة الحالية تعتبر من هذه الناحية امتدادا دقيقا للدراسة السابقة.

فالأمر، كما هو واضح، يتعلق هنا بمثال لعملية «استبدال خيال بآخر وصراع بين أحكام اجتماعية ثقافية ومعنى خلاق».

لقد سبق لنا تقديم تعريف أولى لما نسميه التصور المولدSchéma générateur، وقلنا إنه «النسق العام الذى يتم على أساسه تجميع كافة عناصر النص القصصى وترتيبها والتنسيق بينها»، وانتهينا، استناداً إلى هذا التعريف، إلى أن الحكاية لها استراتيجية يتم تصورها بإرادة سابقة على النص، ويمكن تسميتها بالقصد العميق أو بالمعنى الذى فى الرحم، وأكدنا ضرورة التمييز بين هذا القصد وكيفية إخراجه فى الحكاية. ولاحظنا فى النهاية أن الإعلان عن المشروع يمكن أن يتم بصفة فورية كما يمكن أيضا أن يؤجل وفقا لمقتضيات السرد. إن عرض القصد العميق فى الوقت نفسه الذى تتحقق فيه الحكاية لمما يساعد على التقاط انبثاق المعنى. من اللازم إذن أن نحلل كيف يتربص هذا المعنى فى قلب الترتيبات السردية.

فى الحكاية فتى وفتاة كل منهما يعيش فى مملكة تبعد عن الأخرى بعداً شاسعاً، يشتركان معاً فى أن والد كل منهما ملك لم يرزق بمولود آخر سواه، وأنهما يرفضان الزواج ويتخذان فى هذا الشأن قراراً حاسماً لا رجوع فيه، فشلت أمامه كل محاولات ثنيهما عنه. يؤكد قمر لوالده - فى ثلاث مناسبات مختلفة - أنه لن يتردد فى الانتحار إذا فرض عليه الزواج، وتهدد بدور من ناحيتها بأن تطعن نفسها بالسيف. هذا الموقف يبرز الطابع المطلق لرفضهما، فهو لا ينصب على شخص بذاته ولكنه يتعلق بمبدأ. يؤكد قمر وهو فى الخامسة

عشرة من عمره، عندما يعرض عليه والده الزواج لأول مرة، نفوره واشمئزازه الفطرى من النساء، ويقرر أنه قد توصل من قراءاته إلى قناعة جازمة بفساد هذه المخلوقات. وتقول بدور من ناحيتها إنها لا تقبل وهى ابنة لملك أن يتحكم فيها زوج.

لقد بلغا فى موقفهما نهاية المدى حتى ليتهجم قمر على والده أمام عظماء المملكة عندما ينذره للمرة الثالثة بضرورة الرجوع عن قراره لضمان وراثة العرش. وتقاوم بدور إرادة والدها ملك الصين الذى يدبر زيجة تدعم من عرشه. فيضطر الملكان إلى إلقاء كل من الفتى والفتاة فى السجن. وكان صبر الوالدين ـ مثله مثل عناد الولدين ـ مثيرا للدهشة، فى زمن لم يكن لأحد أن يعترض فيه على إرادة الحاكم وأن يتحدى قانونا طبيعيا له طابع أخلاقى واجتماعى وسياسى فى الوقت نفسه.

إن الحكاية تتبنى على الفور أمراً مطلقاً، وكان على هذا المطلق أن يجابه المصير الذى أوجده لنفسه. فالمغامرة تنشأ عن هذا المطلق نفسه، وهى لا تتبع حكاية ولكنها تتعلق بمعنى، والحدث هنا يؤخذ على أنه مجرد انبثاق لمعنى [٤]. ومن الضرورى تحليل طبيعة الشخصيات التى من خلالها يتدفق المعنى. إن الجمال وريعان الشباب اللذين تضفيهما الحكاية على بطلى القصة من مستلزمات الإخراج شأن كل قصة من قصص الحب الكلاسى. ولكن الذى يلفت النظر ما يحرص عليه النص فى أكثر من موضع من تأكيد التشابه الكامل بين البطلين، إننا نحس بذلك منذ البداية عند قراءة الوصف الجسدى لكل من الفتى والفتاة؛ إذ تتطابق عبارات التعبير عن الجمال فى الحالتين. وكان من الممكن أن نرى فى هذا مجرد استخدام تعبيرات معهودة متعارف عليها، إذ يتناول أدب القرون الوسطى العربى السمات العامة للكمال أكثر من اهتمامه بتنويع التعبيرات تبعا لكل فرد.

ولكن الملفت للنظر هو الإشارات الصريحة إلى هوية كل من البطلين. ونورد فيما يلى بيانا بهذه الإشارات (طبعة العودة):

ـ ص ٥٢٠: الجنى داهناش، بعد رؤية الفتى وهو نائم، يؤكد أن الفتى والفتاة متشابهان تماما، كأنما جبلا فى قالب واحد (ماردروس، ص ٥٥٧).

ـ ص ٥٢٠ : قمر وبدور طريحان جنبا إلى جنب والجنيان يلاحظان أنهما متشابهان «كتوأمين» (ماردروس، ص ٥٥٧، وفى هذه الطبعة تطوير لا نجده فى أية طبعة عربية).

ـ ص ٥٢٢: الجنى كشكش عند استدعائه لفض الجدل يؤكد عدم وجود ما يميز أحدهما عن الآخر فيما عدا الجنس (ماردروس، ٥٥٩).

ـ ص ٥٤١: عندما يصل مرزوان ـ أخو بدور فى الرضاع ـ إلى جوار الفراش الذى ينام عليه قمر، يقف مأخوذا أمام التشابه الخارق بين الفتى وأخته (ماردروس، ص ٥٧٣).

وفى كل مرة يدخل فى الحكاية فاعل جديد يحرص على تأكيد التطابق الجسدى بين الفتى والفتاة. نضيف فى النهاية، أنه عندما يختفى قمر لمطاردة الطائر سارق الخاتم تحل بدور محل زوجها لمجرد ارتدائها ملابسه، وتخدع كل من يراها إلى الحد الذى اضطرت معه إلى الزواج من ابنة الملك أرمانوس .

إنهما كائنان لا مثيل لهما، يتشابهان على أكمل وجه إلى الحد الذى يجعلهما يرفضان معا تماما فكرة الزواج حتى ولو كلفهما ذلك معاناة السجن، ويكفى أن يرى كل منهما الآخر دون أن يتمكنا حتى من تبادل أى كلام ـ إذ يستيقظان بالتناوب أحدهما تلو الآخر ـ لكى يجمع بينهما الحب. إننا نرى أن فجائية هذا الحب لا يجب أن يستند فى تحليله إلى مبادئ علم النفس وإلى منطق الحكاية، ولكن يجب أن يستند إلى المعنى المنبثق.

إنهما يتحابان بمجرد تعرف وجودهما المتبادل، لأن كلا منهما يرى نفسه فى الآخر، وعنف الإحساس هنا يعبرّ عن حتميّة المصير المتمثل فى الوصال الذى تحقق أخيرا. إن كلا منهما يعشق انعكاس ذاته فى الآخر. وهما يكونان فى الواقع جسداً مزدوجاً تحركه روح واحدة، وبمجرد أن يتأكدا معا من الوجود المتبادل لكل منهما يتحولان معا إلى حب مطلق، ويبدو العالم بالنسبة لهما مجرد مرآة تعكس صورة هى صورتهما، ويصبح من غير المقبول أن يحرم أحدهما من الآخر وإلا تحول كل شئ إلى ظلام كامل. يستبد بهما الجنون الذى يجعل الذهن خاليا إلا من صورة الآخر: فيلقى قمر بخادمه فى البئر ويطأ الوزير بقدميه ويظل راقداً ثلاث سنوات يكاد خلالها أن يصل إلى حد الموت. وتقتل بدور خادمتها العجوز، ويستلزم الأمر تكبيلها فى السلاسل شأن المجانين، ويعلن والدها لكل من يتقدم لخطبتها من الأمراء أن ابنته قد فقدت العقل، وستظل أسيرة إلى أن يأتى قمر لتخليصها.

لا يوجد فى تصرّفهما هذا أى تناقض، فهما يرفضان كل من يختلف عنهما، ويعجز أيهما عن الحياة عندما يفتقد من يعتبره نصفه الآخر. كيف لا نرى فى هذا تكراراً لأسطورة الأندروجين، أي الرجل الخنثى؟ إن كل شئ فى حكاية قمر وبدور يذكرّنا بهذا الكائن قوىّ البأس شديد الزهو الذى تجاسر وتهجّم على الآلهة فعاقبته بالتوق الأبدى إلى نصفه الآخر الذى فصل عنه. يقول لنا أرسطوفان إن «هذين النصفين كانا متلاحمين معا برغبة الاندماج فى كائن واحد من ثم انتهى بهما الأمر إلى الموت جوعا ومن عدم القدرة على الحركة إذ يرفض كل منهما أداء أى شئ دون الآخر» (أفلاطون ـ الوليمة ـ Le Banquet, La Pléiade 1/718)، ويواصل قائلا: «وهكذا تأصل فى الرجل منذ زمن بعيد حب الشبيه، فالحب هو الذى يجسد سليقتنا الأوّلية وهو الذى يسعى إلى تكوين كائن واحد من كائنين منفصلين، أى بعبارة أخرى يحاول شفاء الطبيعة الإنسانية» (٧١٩).

ينفتح هنا مجال تحليل يمكن أن يقدم لعلماء الأساطير عناصر بحث عظيمة الأهمية. فلقد ثبت استناداً إلى أعمال مارى ديلكور (Marie Delcourt, Mythe et rites de la bisexualité) أن «أسطورة الرجل الخنثى تجد نهايتها فى أسطورة طائر العنقاء Phénix» (يراجع Encyclopaedia Universalis المجلد الثامن عشر تحت «Androgyne»)، والواضح أن الطائر الغاصب للخاتم يلعب دوراً حاسماً فى الحكاية محل البحث.

وكذلك نجد أن أسطورة كاينيس Kainis ابنة ملك Lapithes تندرج فى أسطورة الخنثى. فالفتاة بعد اغتصابها تتحول إلى رجل حتى تصبح منيعة. وهذا بحق هو ما حدث لبدور، فكل تصرفاتها تنبىء برفضها القيام بدور المرأة كما تحدده الإيديولوجية الذكرية السائدة:

- فهى ترفض الزواج حتى لا تضطر إلى الخضوع لسيطرة رجل. هل نجد هنا تعبيراً عن إرادة التبتل المقدس كأثر لخيال أسبق كانت عاشقة نفسها فيه لا تقبل إلا الارتباط بكاهن المعبد ؟
- وهى تخبط مرامى والدها صاحب الملك والسلطان وحامى النظام والرمز الأوّل لمجتمع يفرض قانونه على الفرد.
- وهى ترتقى عرش أرمانوس وتحكم بأسلوب بالغ الحسم.
- ويتميز سلوكها دائما بالعنف: فهى تهدد بأن تشق جسدها بالسيف إذا أجبرت على الزواج، وعندما تعلم أن قمر وصل إليها تقتل خادمتها العجوز وتكسر عقدها وتحطم أغلالها، وستسعى إلى إخضاع ابن زوجها بالعنف نفسه، سواء فى وجدها أو فى انتقامها.

وهى تتولى ـ طوال الحكاية ـ قيادة العمليات، وهى التى تتخذ فى كل مرة التدابير الحاسمة التى تسمح بتحقيق مشروعها. فهى تمثل نموذج الفاعل الواعى

الذى يصل بفعله حتى نهايته [٥] ، ذلك فى الوقت الذى كان قمر فيه لا يفعل أكثر من الخضوع للأحداث. وبصفة عامة، كانت مواقفها بعيدة عن «الأنوثة» إذا أخذنا بالتوزيع الاجتماعى الثقافى للأدوار.

توجد ملاحظة أخيرة نطرحها لبحث علماء الأساطير، وتتعلق بالاسم الذى يحمله كل من بطلى الحكاية. فوفقا لأرسطوفان فى (الوليمة) «كان الذكر هو ولد الشمس وكانت الأنثى سليلة الأرض ، أما القمر فكان يختص بالاثنين معا لأن القمر يتعاون مع كل من الشمس والأرض». ويمكن القول إن البطلين يحملان فى الحكاية الاسم نفسه: فالفتى يدعى قمر، والفتاة تدعى بدور وهو جمع لاسم يشير إلى القمر عند اكتماله.

لا يدخل ضمن اهتماماتنا الحالية التحديد الدقيق لطبيعة المعنى الدفين الذى انتقل من الهند حتى وصل إلى الإمبراطورية العربية الإسلامية. سنكتفى فى هذا الشأن بالصياغة الواضحة التى قدمها النص العربى؛ التى نجد فيها فتى وفتاة يتميزان بالجمال ويتماثلان على أكمل وجه، وبعد اكتشاف كل منهما وجود الآخر ينشدان الوصل وينجحان فى تحقيقه. علينا أن نبحث فى الطريقة التى تم بها تصور المشروع وفى كيفية تنفيذه وعلينا أن نتساءل من ناحية أخرى عن أمر مدهش، وهو ما يعمد إليه النص العربى ـ بعد أن يتحقق الانتصار للحب ـ من سعى إلى إفشاله. سنقوم على التوالى بدراسة البنيان القصصى ثم صراع المعانى .

الطريقة الثالوثية فى توليد الحكاية :

إن نموذج الحكاية التى نحن فى صدد بحثها لا ينشأ عن موقف، ولكنه يقوم على انبثاق معنى يتم على أساسه تحديد المشروع الذى يتولد من تنفيذه النص الحكائى. إن إخراج المشروع إلى حيز الوجود يستعين بطريقة محددة بدقة تقوم على ثالوث من الفاعلين، ونجد لها فى (الليالى) أمثلة عدة. ونورد فيما يلى بيانا بهذه الأمثلة حتى تصبح النتائج التى ننتهى إليها أكثر وضوحا:

١ ـ حكاية الملك عمر النعمان التى تتضمن حكاية عزيز وعزيزة وهذه تتضمن بدورها حكاية الأمير تاج وست دنيا [٦] .

الفاعل الرئيسى (أ) :

الأمير تاج ابن الملك سليمان شاه سيد المدينة الخضراء وجبال أصفهان .

الفاعل الرئيسى (ب) :

الأميرة دنيا ابنة شهرمان ملك الجزر السبع للكافور والبنور. كرهت الرجال إثر حلم رأت فيه أنثى حمامة تنقذ ذكرها الذى يهجرها فيما بعد، وترفض بالتالى تماما كل عروض الزواج.

المبلغ :

عزيز الذى يتمكن من رؤية الأميرة ويروى حكايتها للأمير فيقع على الفور فى حب ست دنيا دون حتى أن يعرفها، ويرفض تماما كل محاولات والده لتزويجه إلى حد أن يهدد بالانتحار إذا لم يتزوج الأميرة .

٢ ـ حكاية زهرة الرمان وبدر باسم [٧] :

الفاعل الرئيسى (أ) :

الأمير بدر باسم الابن الوحيد لشهرمان ملك خراسان وجلنار أميرة البحر.

الفاعل الرئيسى (ب) :

الأميرة جواهر ابنة السمندل ملك البحار.

المبلغ :

الأمير صالح عم بدر باسم، وبمجرد وصفه للأميرة يصمم ابن أخيه على الوصول إليها بأى ثمن حتى ولو كلفه ذلك حياته.

٣ ـ حكاية قمر والخبيرة حليمة [٨] :

الفاعل الرئيسى (أ) :

قمر ابن التاجر المصرى من القاهرة.

الفاعل الرئيسى (ب) :

حليمة زوج رجل طاعن فى السن صائغ مجوهرات من البصرة.

المبلغ:

درويش مسافر تمكن من رؤية الفتاة فى البصرة، ويصفها للفتى مؤكدا وجود التشابه بينهما «كما يشبه الأخ أخته». يصمم قمر فورا على الرحيل إلى البصرة مؤكدا أنه إن لم يفعل سيموت.

٤ ـ الحكاية الرائعة للأمير جوهر [٩] :

الفاعل الرئيسى (أ) :

الأمير جوهر الابن الوحيد لشمس شاه.

الفاعل الرئيسى (ب) :

مهرة الابنة الوحيدة للملك كاموس بن تموز.

المبلغ :

ملك بابل الذى يحكى للأمير جوهر قصة أبنائه السبعة الذين ماتوا خلال محاولتهم الوصول إلى مهرة. يعانى جوهر مباشرة من حب الأميرة حتى من قبل أن يراها .

وقد بدا الثالوث أيضا قبل هذه الوقائع على الوجه الآتى:

الفاعل الرئيسى (أ) :

على التوالى كل ابن من الأبناء السبعة لملك بابل.

الفاعل الرئيسى (ب) :

الأميرة مهرة.

المبلغ :

قائد قافلة .

٥ ـ حكاية الأميرة ياسمين والأميرة لوزة [١٠] :

الفاعل الرئيسى (أ) :

الأميرة ياسمين أصغر الأبناء السبعة للعجوز نجوم شاه ملك أحد البلدان الإسلامية وحارس قطيع الجاموس المملوك لوالده .

الفاعل الرئيسى (ب) :

الأميرة لوزة ابنة الملك أكبر ملك أحد البلدان المتاخمة. لقد رأت الأمير فى الحلم وأصبحت متيمة به.

المبلغ:

أحد الدراويش: «لقد تجولت فى السهول والصحراوات بحثاً عن إنسان يستحق الفتاة الفاتنة التى أتيحت لى رؤيتها فى صباح يوم من الأيام أثناء مرورى فى حديقة».

هذا الثالوث هو الفاعل المكلف بإخراج المشروع إلى حيز الوجود، وهو قائم فى كل من «حكاية نور وشمس» التى سبق لنا تحليلها[١١] و«حكاية قمر وبدور». ولكننا نلحظ فى هاتين الحكايتين وجود فاعلين من نوع خاص هم الجان:

الفاعل الرئيسى (أ): بدر أو قمر.

الفاعل الرئيسى (ب): ابنة عم بدر أو بدور.

فاعلون مهمتهم تحقيق الوصل: الجان.

وسنعالج فيما بعد الدور الذى يقوم به الجان، ونكتفى حالياً استناداً إلى كل هذه الأمثلة بتمييز العناصر الأساسية التى تقوم عليها الطريقة الثالوثية فى إخراج المشروع:

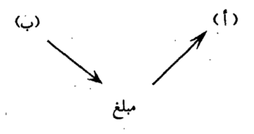
- يقوم التصور المولد للعمل بتحديد فاعلين رئيسيين: فتى وفتاة يتميزان بالشباب والجمال الرائع وبالتشابه بينهما.
- الفتى والفتاة لا يعرف أحدهما الآخر، وكل منهما يعيش فى مكان بعيد بعدا شاسعاً عن الآخر، ويقترن بهذا التباعد الجسدى تصميم قاطع من الاثنين أو من أحدهما على عدم الزواج. وقد توجد عوائق أخرى

ذات طابع مختلف تحول دون تحقق المشروع: فحليمة متزوجة وكذلك الأميرة لوزة، أما الأميرة جوهرة فهى كائن بحرى وأبوها وحش كاسر، وتفرض مهراً على خطابها إيجاد حل للغز، و تفرض الموت على من يفشل فى ذلك.

- بمجرد ما يحاط الفتى علما بوجود الفتاة يحس نحوها بحب عنيف ويهجر كل شئ من أجل الوصول إلى الكائن البعيد الذى يتوقف عليه مصيره.
- المبلّغ (وكذلك الفاعل الذى يحقق الوصل فى الحالات التى يتدخل فيها الجان) يختفى بمجرد ما يتم التبليغ.

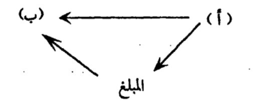
إن السمة الأساسية للطريقة الثالوثية فى توليد الحكاية هى ضرورة العمل على تخطى أقصى حد من التباعد بين الفاعلين، وهو تباغد يدخل جسديا ومعنويا فى نطاق المطلق. فيبدو أن من المستحيل تماما أن يتمكن الشخصان من الالتقاء دون تدخل خارجى يحيطهما علماً بوجودهما المتبادل. ويدخل فى نطاق المطلق أيضا رد الفعل الذى يبدو منهما كأثر للتبليغ. فإن (أ) يتيّم حبا على الفور من قبل أن يشاهد موضع حبه. والحقيقة أنه لا يحب ولكن يصبح هو نفسه الحب، كقالب فارغ يمتلئ فجأة بمادة وحيدة لا تحركها إلا فكرة واحدة. إن أبطال هذه الحكاية ـ كما سبق أن لاحظنا بالنسبة لبدر ـ ليسوا أكثر من دعامة للمعنى المطلوب، وهذا المعنى المقولب هو الذى يرسم خط سير كل منهم.

من الممكن إذن تقديم الطريقة الثالوثية على الوجه الآتى:



حيث إن المعلومة المأخوذة عن (ب) تنتقل من خلال المبلّغ إلى (أ) الذى يعمل على اللحاق به.

ويمكن تقديمها أيضا على الوجه الآتى :



حيث إن (أ) يتصل بالمبلّغ ويحصل على المعلومة ثم يتجه إلى (ب).

ويمكننا أن نؤكد أن الطريقة الثالوثية للوصل هى أساس المشروع الذى يخرج إلى حيز الوجود، وهى تدل على وجود المعنى فى التكوين الحكائى وفى توجه الحكاية بالتالى.

وتؤدى هذه الطريقة دورها فى حكاية قمر وبدور بأسلوب خاص. فعندما يتحقق علم كل من الفتى والفتاة بوجود الآخر تعاد الفتاة إلى الصين قبل انقضاء الليلة، ولا يتبقى لكل منهما إلا خاتم الآخر دلالة على أن الأمر هو أكثر من حلم، وبهذا تنعدم أمامهما كل وسيلة للتعرف والالتقاء. ولابد فى هذه الحالة من ثالوث آخر لتوجيه الأحداث، لأن الحكاية يجب أن تمضى فى خط سير يقود (أ) إلى (ب) لكى يعود بهما معا إلى نقطة البداية. ويتحلل هذا السياق إلى أحداث غير متساوية الأهمية سنقوم بتحليلها.

تستخدم الحكاية شخصية مرزوان ليقوم بدور المبلغ ولكى يتسبب فى رحيل قمر (أ) إلى بدور (ب). ويلاحظ أن مرزوان يتمتع بكل متطلبات هذه المهمة[١٢]:

- هو أخو الأميرة فى الرضاع وعطفه عليها أقوى من عطف الأخ (ص٥٣٧) ولديه إذن مبرر لرؤية تلك التى يقيد والدها حريتها ويمنعها من الاتصال بأى شخص.
- هو رحّالة كبير كان قد عاد للتو بعد غياب ثلاث سنوات ويستعد للسفر من جديد، واتخاذه قرارا بالبحث عن قمر لا يثير الدهشة.

- عندما قصت بدور عليه حكايتها الغريبة كان هو الوحيد الذى صدقها على الفور قائلا لها: «كل ما حدث لك صحيح وإن كانت قصة هذا الفتى تعتبر لغزا لا أجد له حلا» (٥٣٩).

وبالإضافة إلى صلاحية مرزوان لهذه المهمة، فإنه سيستفيد من تسلسل ظروف أثمرتها صدف يمكن القول إنها رسمت بدقة بالغة:

- بعد شهر من السفر وصل إلى مدينة علم فيها أن الأمير ابن الملك شهرمان قد أصيب بالوسواس والجنون، ومن الطبيعى أن يتحادث الناس فى شؤون الأمراء، خاصة إذا تعلق الأمر بمرض غريب.

- لا يتساءل مرزوان عن أى شيء ولكنه يمضى إلى جزر الخالدات التى تبعد شهرا عن طريق البحر وستة أشهر عن طريق البر. يبحر على سفينة تغرق أمام عاصمة شهرمان تماما. لماذا غرقت السفينة؟ قد يكون فى هذا أثر لحكاية سابقة؟ مهما يكن، فإن الحكاية لا تهتم إلا بالفاعل ولا تنشغل بالسفينة وبركابها.

- مرزوان يجيد السباحة ويتمكن من الوصول إلى أسفل نوافذ القصر الذى يقيم فيه قمر، ويصل تماما فى الوقت الذى كان الملك مجتمعا فيه بجميع رجال القصر. ويقرر النص أن هذا هو «الأمر المقدر» وهو ما يناسب الحال تماما.

- يوجد الوزير عند النافذة ويرى الغريق فاقداً الوعى فينقذه بجذبه من شعره، ويحكى الوزير قصة قمر الذى يكاد أن يفقد الحياة من الهزال «أيامه لهيب ولياليه عذاب» (أسفل ص٥٤٠) وذلك منذ الليلة المشهودة... إن مرزوان يجد الطرف الآخر من «الحلم» وأصبح اللغز محلولا.

إننا نرى كيف تتخذ الحكاية ترتيبات سريعة ومختصرة وفعالة. ويمكننا أن نلحظ شيئا آخر فيما يتعلق بترتيب سفر المبلغ بوجود (ب) للبحث عن (أ). لقد سبق ورأينا أن حكاية نور وشمس تستخدم لانبثاق المعنى أحداثا قد تتعارض مع المسلّمات الثقافية[١٣] وفى الحكاية محل البحث نجد شيئا من هذا القبيل عندما يرفض الفتى والفتاة الخضوع لإرادة والديهما. ولكن إذا اقتضى المعنى تحدّى الثقافة فى هذه الخصوصية، فإن الحكاية فى خط سيرها عبر الأحداث تحترمها . لذلك، فإن الفتى هو الذى يجب أن ينتقل للحاق بالفتاة. وتشهد بهذا كل الحكايات التى تعمل فيها الطريقة الثالوثية. فإن الفتى دائما هو الذى يتلقى المعلومة ثم يرحل. إن بدور تتمكن من أداء دور إيجابى طوال الجزء الثانى من الحكاية لأنها تتقمص شخصية قمر وتتصرف باسمه. وهذا الإبدال فى الواقع مثير، وسنعاود الكلام عنه فيما بعد .

إننا سننهى هذا التحليل بتناول تنظيم دور الصدفة فى سير الحكاية. وقد رأينا مدى وضوح دور الصدفة فى الحلقة المتعلقة بمرزوان . لم تكن هذه الحالة معزولة فى الواقع. فالحكاية تطبق قاعدة حقيقية فى تسلسل الأحداث تحكم خط سيرها. وإعمال هذه القاعدة يكون فى غاية الوضوح عندما تعنى الحكاية بإيجاد فاعل احتياطى لمجرد أن يأخذ على عاتقه تنفيذ أمر ما. لقد بحثنا العديد من هذه الحالات فى «حكاية نور وشمس»، ويكفى أن نشير هنا إلى مثالين :

- عندما يتعقّب قمر الطائر يصل إلى مدينة تسكنها جماعات كافرة معادية للمسلمين ولكن يستقبله بستانىّ عجوز يقيم عنده لمدة عام، ويكتشف فى بستانه كنزاً يملأ به أوانى يرسلها بالسفينة، ويتوصل بهذه الوسيلة - كما نعلم - إلى العثور على بدور ثانية. وفى هذه الأثناء يموت البستانىّ العجوز كما هو شأن كل فاعل احتياطى يأخذ على عاتقه أمراً محدداً بمجرد إنهاء مهمته.وكذلك نلحظ أن مرزوان يختفى ببساطة ولا يأتى له ذكر أبدا من جديد.

- عندما يصل أمجد إلى مدينة المجوس يستقبله فيها على الفور خيّاط مسلم فى حين يقع أخوه أسيرا بين

أيدى عبدة النار. يختفى الخياط بمجرد تنفيذ المهمة التى تقع على عاتقه ويحل محله كبير فرسان الملك. يصبح الفتى بعد مغامرة عاطفية غير متوقعة الوزير الأكبر لملك المجوس. فى المقابل يتعرض أسعد لمحنة طويلة حتى يتم تخليصه. وهنا أيضا نجد أن الحكاية تجمدّ فرعاً من فروع السياق وتطلق فرعاً آخر يمضى فى طريق طويل قبل أن تدّبر عملية الوصل. والحكاية بالنسبة لهذين الشابين هى سلسلة من المصادفات التى تم تدبيرها بإحكام .

الفاعلون للخوارق : الجان والأحلام

لقد تناولنا الخوارق فى «حكاية نور وشمس» بمناسبة دراسة كيفية تنفيذ المهام التى يكون على الفاعلين الرئيسيين تحقيقها، وقلنا إنها «استعانة الحكاية بوسائل عليا عندما تستنفد الوسائل ذات الطابع العادى»، وأضفنا إلى ذلك أن الخوارق تطير لنجدة الرغبة (١٤). و«حكاية قمر» من شأنها أن تثبت صحة النتائج الأولى التى استخلصناها، وهذه الحكاية تتيح لنا أن نحدد بدقة ما نعنيه بعبارة الفاعل المطلق. فالجان تتدخل منذ أول الحكاية بكيفية مذهلة، ولكن طبيعة هذه التدخل لا تختلف. وكذلك تجند الحكاية بالإضافة إلى الجان فاعلين من النوع نفسه فى صورة طائر أو حلم .

إننا نسمى الجان بالفاعل المطلق لأنها تمثل أقصى درجات القدرة على التدخل التى يعدها التصور المولّد. فهى التى تولّت المهمة المستحيلة الخاصة بالجمع بين قمر وبدور خلال الليل. وهى التى تعرفت الطبيعة المذهلة للفتى والفتاة برغم آلاف الكيلو مترات التى تفصل بينهما وعدم معرفة أحدهما بالآخر. تتخطّى قدرتها الزمان والمكان وتتمتّع بوعى كونى حقيقى يمكنها من اكتشاف هوية الفتى والفتاة والتدبّر بشأنها؛ بحيث تتحول إلى أداة للجمع بينهما. لقد تولّت الجان ضمان سير المعنى المطلوب فى طريقه عندما تركت لدى كل من الفتى والفتاة الدليل على وجود الصنو المطابق خلافاً لكل احتمال يمكن تصوره استنادا إلى منطق. إن الجان بإخضاعها الواقع تكون قد وضعت نفسها فى خدمة المعنى المحرّك الذى يقوم عليه المشروع .

والجان تختفى بمجرد إتمام مهمتها، أى بمجرد وضع المعلومة فى خدمة الحكاية، وبالتالى فهى لا تتدخل بعد هذا التنظيم الحدثى الموضوع للحكاية. وإذا كان تدخلها قد اتخذ شكلاً خاصا بدا فى المبارزة الشعرية حول جمال كل من الفتى والفتاة، فما ذلك إلا مجرد منعطف ثقافىّ مخصص لمتعة المستمع العربى دون أن يكون لها أى تأثير على ما تلاها من أحداث .

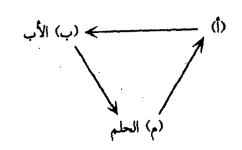
لقد سعت الجان إلى تحقيق اللقاء بين الفتى والفتاة ولكنها لم تأخذ على عاتقها القيام بأية مساهمة فى الأحداث المتلاحقة التى أدت إلى تحقق اللقاء. إنها تعود بالفتاة إلى الصين، تماماً كما تأخذ بدر فى حكاية أخرى من القاهرة لتتركه فى دمشق . ومن شأن هذا أن يعطى النتائج التى استخلصناها قوة أكبر : إن توجيه المعنى فى الطريق المرسوم ثم ترتيب العملية التى تؤدى إلى تحقيق المعنى يتعلّق كل منهما بوظيفة مستقلة عن الأخرى. فالخارق لا يتدخل إلا باختصار دون أن يحلّ نفسه محل الحقيقى، ولكن هذا الانبثاق السريع يكون له أثر فى كل ما يجرى بعد ذلك، ولا يمكن لأية إرادة واعية أن تنظم شؤونها خارج النطاق الذى يفرضه الخارق. يعود كل من قمر وبدور إلى وضعهما السابق، ولا يوجد غيرهما شاهد على الأمر الغامض، ولكنهما يفضلان الموت والقيد فى السلاسل على أن يعتريهما أى شك. وعندما يلتقيان لا يعبرّان، عن أية دهشة بخصوص الليلة التى وجدا فيها سويا بعد أن توجه كل منهما إلى فراشه منفردا فى مملكته. فمصيرهما واضح وجلىّ إلى الدرجة التى لا تسمح بالتساؤل، والأمنية ليست فى حاجة إلى عرض دوافعها أو تبرير وسائلها ولا ذاكرة لها وكل قصتها تتلخص فى ذاتها.

تلجأ الحكاية إلى وسيلة عليا لأنها تسعى لأن تتحقق. وعندما تعرضت الحكاية لمعنى جديد لجأت إلى فاعل مطلق آخر كان فعله أيضاً حاسماً. ويبدو هنا وجود مشروعين متجابهين كل منهما فى خدمة إرادة مختلفة تحاول فرض التدبير الذى تسعى إلى تحقيقه.

فالحلم يتدخل فجأة وبصفة فورية تماما كما تتدخل الجان، وذلك لإعطاء معلومة تحوى المعنى وتعيد توجيه الحكاية فى الوقت نفسه، وهذه الوظيفة المزدوجة تجعل من الحلم نقطة الاتصال بين المعنى والأحداث. ويمكننا أن نقدم العديد من الأمثلة على هذا التدخل، وذلك فى الحكايات التى سبق أن أوردنا بيانها بمناسبة الطريقة الثالوثية.

فالأميرة «لوزة» تتعرفّ وجود الأمير «ياسمين» عندما حلمت به. والحلم هو الذى يقنع الأميرة «دنيا» بغدر الرجال ويدفعها إلى رفض كل عروض الزواج. تبدو وظيفة الحلم هنا فى أنه يحيط علما ويسد الطريق أمام أى تطور يمكن أن يحول دون التقاء الشخصين اللذين يقضى مصيرهما بالوصل بينهما.

وفى القصة محل البحث يستمع قمر فى الحلم ـ بعد أن يتزوج بدور ـ إلى أبيه وهو يوجه له لوماً مؤثراً، فيقرر عندئذ مغادرة الصين والرجوع إلى جزر الخالدات. وفى طريق عودته يتعرّض لاعتداء يؤثر فى مصيره الذى كان قد تحدد بزواجه من بدور ويهدده. ويثير هذا الأمر صعوبة فى التفسير. فلحساب أى مشروع يقوم الحلم بدوره ، بوصفه فاعلا مطلقا؟ لقد تحقق هنا ثالوث جديد :



ويمكن التساؤل عن الإرادة التى يعبر عنها هذا الثالوث. هل تعود الحكاية إلى نقطة البداية بمجرد أن تحقق الوصل المرسوم؟ أو أن العودة فى اتجاه الأب تشير على العكس إلى وجود تضاد عميق سيجد الفرصة للظهور؟ الحقيقة أنه قد ظهر فاعل مطلق آخر كى يحول دون الرجوع.

يقرر قمر العودة إلى والده بصحبة زوجه، وبعد شهر من السفر تحط القافلة رحالها فى أحد المروج. يلحق الأمير بزوجه فى جناحها وهى مستغرقة فى النوم، وفى هذا المكان يجرى كل شئ. تأتى نسمة تحرك جانبا من القميص الحرير الذى تلبسه المرأة وتظهر جسدا أشد بياضا من الثلج. وهذا الإخراج له دور وظيفى تماما[١٥]. إنه يلفت نظر قمر ويثبته على جمال زوجه، فيعمد مدفوعا برغبته إلى فك الشريط الذى يحكم آخر رداء ترتديه، وعندئذ يكتشف فى ثنية من الشريط خاتما ذا فص أحمر كالدم عليه سطران من كتابة غير مقروءة. يتجه إلى الخارج ليحاول فك رموز الكتابة على ضوء القمر وعندئذ ينقض عليه طائر يسرق الخاتم ويطير.

إن دقة التسلسل واضحة، لكن علينا أن نلاحظ بصفة خاصة سلوك الطائر. فالنص يقرر صراحة أن الطائر ينظم سرعته مع سرعة قمر وينتظره عندما يحس بالتعب، ولا يختفى إلا عندما يصل الرجل بعد عشرة أيام من السير المتواصل إلى مدينة مجهولة يحكمها الكفار وتقع على بعد سنة سفر من البلاد الإسلامية.

من الممكن أن نرى فى هذه الحلقة، من حيث الترتيب الحدثى، أسلوبا كلاسياً لإعادة توجيه الحكاية، فيثير انفصالا جديدا كى تعاود الحكاية السير فى الطريق الذى أدى إلى الوصال الأول، مما يتيح الفرصة لإضافة العديد من المناورات التى توفر للحكاية اتساعا أكبر، أى مجرد أسلوب للتكرار. فمن السائد أن نتصور سلسلة من

الالتقاءات من خلال إعمال أسلوب الانفصال ثم الالتقاء دون نهاية.

ومع هذا، فإن واقع الحال في الحكاية يثبت أن الأمر لا يتعلق بآلية خاصة بترتيب أحداثها، ولكنه يتعلق بإدخال عنصر المحرك المزدوج الذي سبقت لنا الإشارة إليه، والذي يدل على وجود تنازع في المعنى .

نلاحظ أولا أن تدخّل الطائر لا يقتصر علي مجرد سرقة الخاتم وتوجيه قمرحتى يصل إلى تلك المدينة المجهولة التي أبعد إليها لمدة عام. فإن قمر يشاهد مشهداً عجيباً في الروضة التي يستقبله ويعنى به فيها البستاني العجوز. طائران يتصارعان حتى ينتصر أحدهما على الآخر ويقتله ويلقى به تحت أقدام الرجل. ثم يأتي طائران كبيران آخران يقف أحدهما عند رأس الطائر القتيل والآخر عند ذيله، ويبكيان بأسى (ويبكى قمر أيضا إذ يتذكر بدور) ويحفران حفرة يدفنان فيها الضحية، ويطيران ثم يعودان ومعهما الطائر القاتل ويمزقانه إربا وينثران بقاياه على «القبر». عندئذ يكتشف قمر وجود الخاتم الطلسمي في حوصلة الطائر القاتل الذي لم يكن سوى سارق الخاتم. وبفضل هذا الخاتم – كما سنعرف فيما بعد – ستتمكن بدور من العثور على زوجها .

إن هذا الإخراج المخصص لعقاب الجاني في كل مراحله من بكاء ودفن ومطاردة وتنفيذ لمؤثر حقا. ومما يلفت النظر أيضا إضفاء الصفات الإنسانية على هذه التصرفات . ولكن قبل أن نتساءل عن المضمون الرمزي لهذه الحلقة لابد من تأكيد طابعها الوظيفي. فسرقة الخاتم تحقق أقصى ابتعاد للطريق الذي يصل ببدور إلى جزيرة الأبنوس عن الطريق الذي يؤدي بقمر إلى مدينة الكفار. والطائر الأول إذن يمثل خطراً ضد مشروع الحكاية الأصلي الذي يرمي إلى التقاء الفتى والفتاة.

ولكن يتعين علينا أن نلاحظ أن الطائر – من خلال الحركة نفسها – يمنع أيضا عودة قمر إلى أبيه؛ إذ إن تصرفه جاء خلال رحلة قمر إلى جزر الخالدات. إن الطائر حسب الظاهر يتصدى في الوقت نفسه لمشروع وصال الشخصين المتماثلين ولنيّة العودة التي أثارتها ما نسميه بلوعة الأب. إلا أن تدخل الطائرين المنصفين يعتبر من قبيل التطوير الذي يوقف التهديد ويقضي على عنصر القلق ويعيد الاتصال بين الفاعلين. إجمالا، فإن كل هذه الحلقة يمكن ألا تكون مجرد إثارة للانفعال والعجب. وقد كان هذا هو رد فعل البستاني العجوز عند استماعه لرواية قمر عن المشهد الغريب الذي رآه للتو. لقد استخدم النص فعل تعجّب وهو يعبر عن الغرابة والدهشة. ولا شك أن من بين وظائف الحكاية إثارة هذا التعجب الذي يعبر عن موقف ويتضمن حالة ذهنية. والدهشة المتعجبة كافية لذاتها، وهي تعكس ظاهرة لا تفسير لها ولا يسعى أحد لتوضيح معناها. ويكون التدخل الخارق في هذه الحالة موجها لافتتاح هذا المعنى ولإنهائه ثم لا يتبقى منه إلا أثره كطرفة، ويكون الخارق قد استخدم بوصفة أداة استخداماً كاملا. فالجان والطيور خيرّة كانت أو شريرة، والأحلام ذات الفأل الحسن أو السيىء تعمل لصالح الشخصيات أو ضدها دون أن يكون تدخلها محل تساؤل. وهي على الأكثر لا تؤخذ إلا بما هي دلالة على قدرية المصير سواء كان سعيداً أو تعيساً (١٦) .

ولكننا سبق أن قلنا إن الطائر عندما يبقى «قمر» في المدينة المجهولة فهو لا يتصدّى لمشروع الحكاية الأصلي إلا من حيث الظاهر، وإن دوره في هذا الخصوص كان سلبياً. فإن بدور تظل على مسرح الأحداث مواصلة طريقها (١٧)، وتصل متنكرة في زي قمر إلى جزيرة الأبنوس حيث «تتزوج» حياة النفوس وتتولّى ملك مملكة أرمنوس. فالطائر عندما يفصل بين الزوجين ويجمد حركة أحدهما، يبقى الآخر حراً في تحركاته، هذه نقطة مهمة إذا نظرنا إلى شخصية بدور ووظيفتها، وهي مسألة حاسمة إذ تسببت في إدخال حياة

النفوس فى الحكاية بوصفها قرينة لبدور، وهى أيضا مسألة جوهرية لأن ارتباط المرأتين بقمر يؤدى إلى مولد أمجد وأسعد.

إن هذا كله يدفعنا إلى تغيير تقديرنا لتدخل الطائر المغتصب. يؤدى التدخل إلى تركيز الحكاية على بدور أى على العنصر النسائى بكامله وهو عنصر محكوم بسطوته العاطفية، وبهذا تبتعد الحكاية عن النسق العادى الذى يستند إلى خطاب إيديولوجى يجعل السيادة للرجل، وتستسلم الحكاية للأهواء أى للفوضى. ثم يتمكن قمر بفضل الطائرين المنصفين من العثور على الخاتم ومن إعلام بدور بوجوده، وبهذا يحول الطائران دون ضياع قمر ويعودان به إلى الحكاية، وينتظره كل من أمجد وأسعد كى يحقق مولدهما. لا يقتصر دور الطائرين إذن على تصحيح السياق الذى طوره الطائر المغتصب، بل يعاقب هذا الطائر بعد فوات الأوان لأنه يكون قد تسبب فى إثارة فوران جديد للوجد. ليس فى هذا مجرد تكوين لمنحنى إضافى فى الحكاية، ولكنه إعداد للمجابهة النهائية بين المشاريع، وهو ما سنحاول إيضاحه.

تبقى بعد هذا مسألة المضمون الميثولوجى لهذه الحلقة، ونكتفى فى هذا الشأن بالإشارة إلى بعض النقاط ونتركها لعناية علماء الأسطورة. وفى حدود الوضع الحالى لإمكاناتنا لا نستطيع إلا أن نلحظ التحولات التى طرأت على تكوينات رمزية أصلية، ونجد فى نصنا بعض السمات المتأثرة بها. ونشير فى هذا الشأن إلى اقتراحين:

- من الممكن أن نجد هنا أسطورة الطائر العاصفة زو Zu الذى يختلس ألواح القدر ويثير الاضطراب فى «مجمع الآلهة» (تراجع - Encyclopaedia Universalis 11/71is, "Astrologie ولهذه الأسطورة وجود فى مذهب بابل الذى يرى أن القدر «محتوى للمهام ومجموعة من التوترات الداخلية الكفيلة بملء الأولى دون انقطاع».

- من الثابت أن أسطورة الخنثى تجد منتهاها فى أسطورة العنقاء أو طائر الفينيق.oiseaux phénix، وقد يكون المفيد أن نعلم ما إذا كان فى إعدام الطائر المغتصب أثر للمحرقة التى يفنى فيها ويولد فى الوقت نفسه من جديد الطائر السحرى الذى يولد نفسه بما هو رغبة دائمة الانبثاق.

عندما يتضح أن المعانى المتعارضة تتجابه فى الحكاية يصبح من الضرورى أن نتناول بالبحث جدلية المعنى الذى يحكم كل النص.

جدلية المعنى

بطريقة خارقة يجتمع الفتى بالفتاة وينفصلان مرة أخرى، وبعد ذلك لا تشير الحكاية إلى بدور أية إشارة حتى نهايتها. وفى مشهد التلاقى النهائى لا نعلم شيئا عن مصير كل من بدور وحياة النفوس. وهو مخرج عجيب لبطلة قادت خط سير المشروع الرئيسى من أوله حتى نهايته. وهو المشروع الذى يرمى إلى الجمع بين شخصين متماثلين ينجحان أخيرا فى تحقيق المرام بعد أن كان الحلم قد تزوّد بأقصى الدرجات الدرامية للشوق.

قد يرى البعض فى هذه الحكاية تجميعا تحكميا لحكايتين مختلفتين، وأن هذا مجرد أمر واقع قد استقر عليه النص العربى. ونحن نرى أن هذا الترتيب لم يكن عفويا ولا بريئا، وأننا نواجه حالة تنازع للمعانى. وسنحاول أن نوضح أن النص لم يجر تجميعه بمعرفة ناسخ مهمل، ولكنه جاء استجابة للمعنى الذى تأسس عليه. وفى النهاية نحدد الاستراتيجية التى يسيطر بها هذا المعنى على النص.

فى اللحظة التى يجابه فيها الأمير أمجد تنفيذ حكم والده عليه بالموت، يلقى بيتين من الشعر لهما مغزى، يقول فيهما إن النساء شياطين خلقن للناس وإنهن مصدر كل شر يقع عليهم فى حياتهم وفى إيمانهم. وكذلك عندما حاولت زوجا الأب غواية

الأميرين صاحا: «ليلعن الله النساء والخائنات فاقدات العقل والدين». وأضافا: «كل واحدة منكما أشد شؤما من الأخرى». وفى هذا القول تعبير دقيق عن رأى أبيهما قمر عندما كان يرفض بعناد فكرة الزواج مشيراً إلى أن قراءاته قد أقنعته بحقيقة مكر النساء وكيدهن، وكان يتلو أبيات الشعر التى تصف طبيعتهن الفاسدة.

ومن المهم التذكير بأن النص يؤكد هذا الموقف منذ بدايته، وذلك بعد عشرين سطراً بالدقة من بداية الحكاية. ونذكر أيضا بأن خيانة النساء هى أساس مولد (الليالى): فزوجات شهريار وشهرمان ـ دون أن يذكر لهن اسم ـ مصدر اللعنة التى تلقى بظلها على علاقة الرجل بالمرأة. وقد أصابت هذه اللعنة قمر بقسوة لا مثيل لها: فقد أحبت زوجاه ابنيه اللذين أنجبهما منهما. ويمكن القول بأنها خيانة مزدوجة تصيبه فى أعمق ذاته، وعند نهاية الحكاية سيبقى وحيدا مع والده.

فى جميع الحالات التى تعمل فيها الطريقة الثالوثية، تكون القطيعة بين الأب وابنه عنيفة ويكون وقعها على الأب قاسيا. وفى حكايتنا بصفة خاصة، نجد أن ارتباط الأب بابنه يوصف بانفعال عنيف مع تركيز مبالغ فيه مما لابد أن تكون له دلالة.

لا شك أن الملك غيور ملك الصين يحب ابنته أيضا ويبنى لها سبعة قصور دليلا على حبه. وإذا كان يعبّر بشدة عن استيائه منها أمام رفضها الزواج، فإنه يبكى بكاء حارا وهى ترحل بصحبة قمر معبرا عن حزنه ببيتين جميلين من الشعر حول الانفصال (١/٥٥٠). وفى نهاية الحكاية سيرحل بنفسه على رأس جيوشه كى يبحث عن بدور ويعود بها.

ولكن كل هذا لا يمكن أن يقارن بالوجد العنيف الذى يملأ قلب شهرمان نحو ابنه الوحيد، كما لا يقارن بعدد الإشارات الواردة فى النص التى تشير إلى هذا الوجد. فهو يعبر فى كل مناسبة عن حبه لابنه ولا يستطيع النوم إلا بجواره. وعندما يهينه ابنه أمام كبار رجال المملكة يأمر بحبسه فى البرج، ولكنه يعانى من صعوبة النوم ويجعل وزيره مسؤولا عن كل ما أصابه.

وتقدم الحكاية على لسانه قصائد حب مشحونة بالعاطفة وخاصة عندما يتعرف الترتيب الذى وضعه مرزوان لإيهامه بموت ابنه (١/٥٦٠ ـ ٥٦١ قصيدة ثلاثية وأخرى رباعية)، ويفرض على جميع سكان جزر الخالدات ارتداء الملابس السوداء، وعندما يصل جيشه إلى مدينة المجوس نجد أن قواته لا تزال ترتدى ملابس الحداد. ويبنى بيتا للأحزان يقضى فيه خمسة أيام من كل أسبوع ويمتنع عن حضور اجتماعات مجلسه إلا يومى الإثنين والخميس. وفى النهاية نذكّر بأنه يقضى ثلاث سنوات على رأس سرير ابنه وهو يذوى من الحب.

قد يقول البعض إن كل هذا ليس إلا تعبيرا عن حزن الأب على وريثه وهو أمر طبيعى. وحتى لو سلمنا بهذا، فإننا نجد واقعة لا تفسير لها فى حدود المنطق المذكور. فلماذا يقرر مرزوان أن الملك سيرفض السماح لابنه بالسفر؟ ولماذا يوصى قمر بادعاء الخروج فى رحلة صيد ثم يوهم الأب بوفاة ابنه حتى يمنعه من تعقبه؟ لو أن مشروع الحكاية هو مجرد جمع شمل الفتى والفتاة لما احتاج الأمر من الناحية الحدثية هذا السيناريو. فالأمر يتعلق بابنة ملك الصين، وأعز أمنية لشهرمان هى تحقيق مثل هذه الزيجة لابنه. والأولى أن يذهب بنفسه ليطلب يد ابنة الملك رسميا، أو أن يحرص على سفر قمر محاطا بموكب يليق به باعتباره ابن ملك. ويلجأ كثير من الحكايات التى تتبع الطريقة الثالوثية إلى مثل هذا النوع من الحلول.

لا يمكننا أن نأخذ صورية الموت على أنها سياق صرف تلجأ إليه الحكاية لأن هذه الصورية تتخطى حدود متطلبات الحدث [١٨]. بل يبدو أن هذا القتل المفتعل ـ الذى يمكن أن ينظر إليه على أنه قتل حقيقى للأب ـ يستجيب لحاجة عميقة وهى إثارة انشقاق، أى بمعنى آخر تضاد. لم يعد الأب مجرد فاعل لا لزوم له يمكن

إهماله. وكان يمكن للأب أن يصبح مزعجا لو أن الحب الذى يعبر عنه يمثل تشويشا على المشروع الذى تناضل الحكاية دون انقطاع لتحقيقه. إن هدف الأب يدخل فى النطاق الأخلاقى والاجتماعى والسياسى، فى حين أن رغبة الابن تخرج عن هذا النطاق. فالابن يسعى إلى فرض رغبته ويختار مسالكه ويريد أن يكون وحده المسؤول عن نفسه. ومن المدهش أن نلاحظ أن مرزوان لا يحيط الأب علما بهوية الفتاة. وسنشير فيما بعد إلى موقف مشابه بمناسبة التعارض الذى يضع بدور وحياة من ناحية فى مواجهة أمجد وأسعد من ناحية أخرى. فالحكاية ترفض أى حل يمكن أن يخفف من التعارض الذى نطلق عليه منذ الآن التعارض بين القانون والرغبة. إن التقاء قمر وبدور يعبر عن انتصار الرغبة ولا يتعين أن يحقق هذا الانتصار الصلح بين الرغبة والقانون. وعلاقة التضاد القائمة بين المعنيين المحركين اللذين ولّدا النص لا يمكن أن تقهر أو أن يقلل من شأنها. لقد استبعد شهرمان من مشروع لقاء الفتى بالفتاة لأنه ليس فاعلا فى هذه العلاقة، ولأن مهمته المرسومة تقضى بأن يبقى فى حدود موقف مقابل ومعارض. إن الوجد الذى يعبّر عنه ـ سواء بشكل مباشر أو من خلال الحلم ـ له شأن خطير، وهو يرمى بكل ثقله إلى إجراء تغيير فى المشروع.

وعلينا أن نبحث عن السبب العميق لهذا التضاد فى موقف قمر. فلا يوجد فى الحقيقة تعارض بين رفضه كل زواج وهواه المفاجىء لبدور، لأنهما يعنيان معا رفض الخضوع لأوامر القانون. بمجرد ما يرى أحدهما والآخر يتحابان، بل الأصح أن نقول يحبان، إذ إن الحكاية لا تقدم فردين متحابين فى ظل مغامرة خاصة ولكنها تقدم فاعلين للحب معبّرين عن قدر عام، فالحب لا يتحقق هنا فى ظل قدر فردى ولكنه يفرض نفسه على أنه معنى ويظهر بما هو شكل أساسى للوجود، والحكاية هنا ليست مجرد فرصة لتقرير ذلك ولكنها تنشأ من هذا القول [١٩].

ولكن الذى يحدث أن قوى المعارضة لا تخضع لهذا الحب، على العكس هى تنظم نفسها لدحضه وإثبات طابعه المشؤوم، وسيتقدمون بكل ثقلهم إلى قمر الذى سيبدو عندئذ كرهان يتنازعه كل من القانون والرغبة. ومن المهم أن نحلل كيف سيوضع قمر بعد الالتقاء الثانى موضعاً يجعله يرفض هواه الذاتى.

السيطرة على النص

لقد كان فى إمكاننا، على ضوء بحثنا لوضع الحدث فى حكاية نور وشمس ، أن نقرر أن «الحدث ليس مجرد علامة فى سياق ولكنه دلالة على الحركة أكثر» وأنه «لا يجوز أن يكون الحدث سبيلا إلى تجزئة وتقطيع الحكاية بل يتعين أن يساعد على إدراك استراتيجية ما، إذ إنه لا يكتسب أهميته بالكامل إلا من خلال تسلسل مترابط» [٢٠].

إن تحليل الأحداث (ونذكر هذه الكلمة فى صيغة الجمع قصدا) التى تفتح الطريق إلى الجزء الأخير من الحكاية يسمح لنا بأن نحدد المسائل أكثر.

وأول ما نلحظه فى هذا الشأن أن الحكاية تقدم شخصين جديدين، ونجد أن العناصر المتعلقة بهما يرتبط بعضها بالمعنى، ويرتبط بعضها الآخر بالسرد الحكائى. وبعبارة أخرى، يرتبط بعضها بالهدف المقصود من الرواية ويرتبط بعضها الآخر بمصير الرواية. تنتاب زوجى قمر رغبة عنيفة نحو الأميرين مع أن كلا منهما تعتبر زوج أب لأحدهما، وعندما يحبط مرماهما تشكوان أمجد وأسعد لقمر وتتهمانهما بمحاولة الاعتداء عليهما، فيحكم قمر على ابنيه بالموت.

إن رد فعل قمر مع كل ما يحيط به مثير للدهشة حقا. فمن غير أن يستمع لولديه يأمر بقيدهما فى السلاسل ووضعهما فى صندوق وإعدامهما. وكان يمكن أن تتضح الحقيقة بسهولة بإجراء مواجهة وإبراز الخطابين اللذين حررتهما كل من بدور وحياة بخط

يدها، والنص نفسه يقر فى تطوره بأن هذا كان من السهل حدوثه. فقبل التنفيذ على أمجد وأسعد يطلبان من الجلاد أن ينقل إلى قمر رسالتهما الأخيرة التى يأخذان عليه فيها أنه قام بإعدامهما وهو يجهل ما إذا كانا بريئين أو مدانين ودون أن يتمحّص الأمور (العودة ص ٥٧٧). هذا هو رد فعلهما الوحيد، وإنهما يقبلان القيد فى السلاسل والإلقاء بهما فى صندوق ويمضيان إلى الموت دون احتجاج مع أنهما كانا قد قتلا الخادم الذى نقل إليهما طلب زوجى أبيهما. وغاية ما اهتم به كل منهما أن يعدم أولا حتى لا يشهد موت أخيه. وتنتاب الضحيتين والجلاد مشاعر متشابهة حتى إن الضحيتين تنقذان الجلاد من هجوم الأسد ثم تستسلمان له كى ينفذ واجبه .

سلطة مطلقة من الأب ثم وقوع معجزة تنقذ الولدين مع توافر دم الأسد للإيهام بأن التنفيذ قد تم. إننا نجد هنا بلا شك تذكرة بتضحية أخرى وتكفير آخر وسلام آخر. ولكن هذا يؤكد لنا أن الهدف المرسوم هو الذى يحدد قدره الذاتى، فلا توجد فى الحكاية لامعقولية كما لا توجد فيها أيضا شخصيات تقدم أمام المواقف ردود فعل نابعة عن إرادتها.

لقد قدرت الحكاية أن على الولدين أن يرحلا، وهى لا تستطيع أن تسمح لهما بتقديم دليل براءتهما على الفور. يتعين أن تظهر هذه البراءة بعد رحيلهما، وعلى التحديد، بفضل رسالتى المرأتين بعد العثور عليهما فى ثنايا الملابس الملطخة بدماء الأسد. ويقتنع قمر فورا ولا يهتم بتمحيص دليل البراءة أكثر مما اهتم بتمحيص دليل الإدانة.

الخلاصة، أن المنطق قد تأخر قليلا عن الهدف المرسوم، وتم إبطال مفعوله للوقت اللازم كى تتحقق الضرورة التى تفرضها الحكاية، فهى ترسم حكماً ظالماً بالموت ثم تعمل على عدم تنفيذه. ويمكن القول بأن زمن الحكاية هو الوقت الذى يسمح لمنطق الأشياء بأن يلحق بحتمية المعنى، وعندئذ يمكن لكل شئ أن يندرج فى النظام، ولكن بعد أن تتاح الفرصة للمعنى كى يتجلى.

إن المعنى المحرك والحدث المؤشر بالحركة يدلان على أن المبادرة قد غيرت محلها. فبدور ـ فاعلة الحب (ومعها صورتها حياة) ـ تواصل بالضرورة اقتفاء ذاتها وتحب ابن قمر نفسه، وهو مشروع جنونى لايمكن أن يجد لنفسه تبريراً إلا من خلال رغبة، بل فى رغبة لها فى الحقيقة طابع مطلق. إن بدور لا تحب رجلا آخر ولا تخضع لمجرد نزوة، ولكنها تبقى على نفسها فى ظل إرادة محتومة وتحقق طبعا ذاتيا.

ومن هنا أمكن للفخ أن يلعب دوره فى الحكاية، ومن هنا نفهم أيضا المعنى الذى دفع الراوى العربى إلى ضم الجزء الثالث من الحكاية إلى الجزئين السابقين. لو أن الأمر قد تعلق بزوج أب أيا كانت لعبر ذلك عن نزق فردى وعن مجون قد يكون له مغزى، ولكن دون أن يصبح الأمر نموذجيا بما فيه الكفاية. وقد حدث هذا بالفعل فى حكاية قمر وحليمة؛ عندما عوقبت الزوج الخائنة العقاب الذى تستحقه. إلا أن بدور تمثل شيئا أكثر من هذا: إنها رغبة لا تقهر تهدد نظاما ثقافيا.

والفخ الذى رسمته الحكاية هو أنها سمحت للرغبة بأن تذهب إلى نهاية مداها، وأن تفصح عن نفسها فى أقصى نتائجها، حتى يمكن أن يظهر عندئذ فسادها غير المحتمل. هذه هى استراتيجية النظام الأخلاقى الذى يستحوذ الآن على الحكاية كى يصل بها إلى نهايتها. علينا أن نحلل هذا السلوك قبل أن نطرح المشكلة التى تبدو لنا مرة أخرى أساسية وهى مشكلة غائية النص الحكائى.

لقد سبق أن درسنا تفصيلا فى «حكاية نور وشمس» العملية التى تسمح للمشروع بأن يصل إلى النهاية المعلن عنها منذ بداية الحكاية. لقد حرص التصور المولد بحزم على إزاحة كل عناصر التشويش التى تهدد النهاية السعيدة لمغامرة فريدة (٢١) .

لو أن «حكاية قمر وبدور» انتهت فى جزيرة الأبنوس بعد لقائهما النهائى، لكنا أمام نموذج فى الأداء مشابه. فمن الناحية الحكائية كان اللقاء الثانى للفتى والفتاة محكوما بسلسلة من المصادفات المختارة بدقة بحيث لا تترك مجالا لأية مفاجأة. قد يقترب المشروع من الخطر، ولكن اليد الواثقة التى تدفعه تؤدى إلى تحقيقه بإرادة، نحس أنها نابعة من طبيعته. إن التهديد بالخطر يصبح مقبولا لأنه يحقق قدراً أكبر من السعادة الجمالية، إلا أن الحكاية تنتزع حقها فى تحقيق السعادة المقدرة لها.

ولكن الذى يحدث أن الحكاية لا تتوقف فى جزيرة الأبنوس إلا عند ماردروس فقط، ويظهر أن الأمر لا يتعلق بمجرد تجميع للنصوص ولكن بتعقيد لها محكوم بتنازع فى المعنى. ومن المهم هنا أيضا أن يكون استنادنا على الوقائع. إن الإيقاع المتصاعد ينبىء عن اقتراب الحل النهائى للعقدة. لقد مرت الحكاية حتى هذه اللحظة فى التواءات لا عد لها، وهى تسير الآن فى خط مستقيم نحو الهدف وتقدم بغير تردد حلا للمشاكل التى كانت تستعصى منطقيا على أى حل:

– يعثر بهرام على أسعد فى المقبرة ويعود به إلى المنزل الذى كان قد سجن فيه وعانى فيه من كل أصناف التعذيب. أما بستان – الفتاة التى كانت قد سامته سوء المعاملة – فتدخل ومعها إبريق ماء وخبز وعصا. ويكفى أسعد أن يبكى كى يرق له قلب معذبته الجميلة وتتحول عدوة الأمس فورا إلى شريكة اليوم.

ويمكن أن نجد تفسيرا واضحا لغيبة الانتقال التدريجى غياباً تاماً إذا كان اهتمامنا منصباً على استراتيجية الحكاية وليس على طبيعة الشخصيات. لقد حددت هذه الاستراتيجية نهاية المغامرة، فلا يجب أن يعانى أسعد ثانية من التجول والارتحال. والفتاة التى كانت تشغل دوراً ثانوياً يقوم على العدوان تصبح فاعلاً ملقى على عاتقه دور جديد. إنها لا تغير طبيعتها ولكنها تغير وظيفتها. بمجرد أن تسمع منادياً عاماً يعلن عن البحث عن أسعد تقوم بتسليمه فى الحال.

– بعد اجتماع شمل الأخوين من جديد يقرران الرحيل سويا للحاق بقمر. ولنا أن نتساءل هنا: هل نجد فى هذا أثراً لنهايات سابقة ليس فيها حياة وبدور زوجى أب؟ وهل فى هذا إعمال لقاعدة عودة الفاعلين فى النهاية إلى نقطة انطلاقهم بعودة الابنين إلى والدهما؟

إلا أن الوصلة التى تمت إضافتها لا تسمح بهذه النهاية، إذ ليس من شأن هذه النهاية إيجاد تسوية لمواقف الفاعلين والقوى الموجودة. ما الذى يحدث إذن؟ تصل على التوالى أمام المدينة التى يوجد فيها الأميران أربعة جيوش :

– جيش مرجانة التى جاءت تبحث عن أسعد.

– جيش غيور الذى جاء للبحث عن ابنته بدور وزوجها قمر.

– قمر على رأس جيوش ملك الأبنوس بحثاً عن ولديه.

– شهرمان فى ملابس الحداد هو وجيشه بحثا عن ابنه قمر.

ولا يقدم النص تفسيراً لهذه التعبئة العامة. ولكن لا يجب أن ندهش من ذلك، فالحكاية قد استدعت الجيوش الأربعة لأنها قررت وضع نهاية للمغامرة. وتشير ترجمة جالان وحدها إلى دهشة ملك المجوس من أن ملكاً فى قوة غيور قد قام بهذه الرحلة الطويلة الشاقة مدفوعاً بالرغبة فى رؤية ابنته. ولا يعبر أى نص عربى فى حوزتنا عن هذه الدهشة مما يجعلنا نعتقد أنها إضافة من جالان الذى يبحث عن الدوافع النفسية المحركة للشخصيات فى المكان الذى يجب فيه اكتشاف آلية العملية الكفيلة بتحقيق المعنى. وللوصول إلى معنى النص يتعين أولا تحليل النتيجة التى انتهى إليها [٢٢].

فما هذه النتيجة؟

يتزوج أسعد مرجانة كما يتزوج أمجد بستان بنت بهرام. ووفقاً لترجمة جالان يعود الأول إلى مملكة زوجه

فى حين يصبح أمجد ملكاً على بلاد المجوس عبدة النار ويهديهم إلى الإسلام. أما الطبعات العربية فتذهب فى هذا الشأن مذهباً مختلفاً. فإن الملوك يتوجهون كلهم إلى جزيرة الأبنوس حيث يقضون شهرا وبعد انتهائه :

- يعود غيور إلى الصين ومعه ابنته بدور وحفيده أمجد الذى يوليه عرشه. ويمكننا أن نفترض أنهم اصطحبوا معهم بستان .

- يولى قمر ابنه أسعد عرش أرمنوس فى جزيرة الأبنوس. ويبدو بعض الغموض فى مصير الزوجة مرجانة. فالطبعات العربية تعيدها بمفردها إلى مملكتها بعد زواجها من أسعد، وهو أمر عجيب، ولكنه لا يغير شيئا فى الترتيبات الأساسية للحكاية، وهى مشتركة بين جميع الطبعات.

أول هذه الترتيبات: عودة قمر إلى جزر الخالدات برفقة والده شهرمان. إنه يعود إلى نقطة البداية ويجد نفسه كما كان قبل تدخل الجان وحيدا، وقد ازداد اقتناعاً بالطبيعة الفاسدة للمرأة وبشؤم الرغبة التى تدفع بالرجل نحوها.

لقد أتاح الجمع بين الحكايتين ـ قمر وبدور من ناحية وأمجد وأسعد من ناحية أخرى ـ إقامة الدليل على صحة هذه المقولة مع إبطال النهاية السعيدة للجزء الأول التى قامت على انتصار الرغبة، وتقديم الدليل على أن الرغبة فى الحقيقة لا تؤدى إلا إلى المتاعب. يهجر قمر بعودته إلى أبيه زوجيه الخائنتين وولديه منهما فى الوقت نفسه، وفى هذه القطيعة النهائية ما يؤكد انتصار القانون إلى حد محو الآثار التى ترتبت على الاختلال .

أما التدبير الآخر فيخص بدور وحياة. إننا نلحظ أنهما لا يقومان بأى دور منذ اللحظة التى يتم فيها اكتشاف خيانتهما. فقد أقسم قمر على عدم رؤيتهما من جديد، وبهذا فقدتا الحياة فى الحكاية ونالتا الجزاء الإسلامى المنصوص عليه فى الآية ١٥ من سورة النساء : «واللاتى يأتين الفاحشة من نسائكم فاستشهدوا عليهن أربعة منكم فإن شهدوا فأمسكوهن فى البيوت حتى يتوفاهن الله أو يجعل الله لهن سبيلا». صدق الله العظيم.

لقد أصبح وجودهما غير مقبول سواءٍ من الناحية الأخلاقية أو الاجتماعية، بل لا يمكن إيجاد تفسير له. ولكن مصيرهما قد أثار مع هذا انتباهنا، إذ إن الحكاية لاتفرض عليهما أى جزاء كما فعلت على سبيل المثال حكاية أخرى بالنسبة لحليمة التى خانت زوجها العجوز مستجيبة لنداء رغبتها نحو قمر، وذلك فى حكاية من الحكايات التى تأخذ بالطريقة الثالوثية التى سبق لنا الإشارة إليها. بل إن الأمر لا يقتصر على مجرد عدم توقيع الجزاء مما يجعل مصير المرأتين جديراً بالتحليل.

يعلم الملك غيور من زوج ابنته قمر بكل ما جرى، فيكون موقفه هو موقف الأب الذى حرم من ابنته طويلا (ص ٦١٧، نهاية الليلة ٢٨٣) ولا يبدو عليه أن سلوك ابنته يثيره على أى وجه. إنه يعود بها معه، وهذا يعتبر من الناحية الشرعية قبولاً لرفض الزوج استرجاع زوجه. ولكن المدهش حقا أنه يصحب معه إلى الصين أمجد أيضا، ويبدو أن الأخير لا يتذكر على أى وجه الدور الذى لعبته أمه فى الأحداث.

إننا نتذكر بلا شك أن بدور لم تقبل فى يوم من الأيام أن تفرض عليها أية سلطة أو أن يحول حائل دون تحقيق إرادتها. وهى عندما تحب ابن زوجها، فإنها تعود إلى نفسها دون أن يتغير فيها شئ . لقد أحبت صورتها فى قمر ثم فى أسعد ابن قمر، وفى النهاية، تعود مع ابنها شخصياً إلى حيث كانت عند البداية. ويجد غيور فى أمجد ابنته بدور فى صورة رجل فيوليه فوراً عرش البلاد. لقد وجد حلا كاملا لمشاكله عندما جمع معه الأم والابن.

أما «حياة» فلم تكن لها فى أى وقت حياة خلاف تلك التى منحتها لها بدور. فبدور هى التى اكتشفتها ثم تزوجتها ثم زوجتها بمعرفتها لقمر، وكانت وظيفة «حياة» هى مجرد منح الحياة لأسعد حتى تتيح بهذا الفرصة لرغبة جديدة لم تجسر ربما على الجمع بين بدور وابنها شخصيا. تقوم «حياة» بضبط سلوكها على سلوك بدور فى كل شئ ولا تأخذ أية مبادرة وتبقى هى الشخصية الوحيدة التى لا يشار إليها بأى ذكر عند تقديم الحل النهائى. ويمكن أن نفترض أنها تعود إلى والدها فى جزر الأبنوس التى سيعتلى ابنها عرشها.

لا يتبع أمجد ولا أسعد أباه. لقد كانا محلا لرغبة مدانة، ومع أنهما لم يستجيبا لها، فإن الحكاية تعتبرهما ورثة المرغبة لا للقانون. إن المغزى غامض للغاية فلا ينتهى أى شئ فى الصورة التى تقتضيها المشاعر الطيبة، بل يمكن القول بأن لا شئ ينتهى، كأن الأطراف الموجودة تنسحب إلى مواقعها الأصلية بعد صراع تظل نتيجته غير مؤكدة.

ونذكّر هنا بما سبق أن كتبناه حول غائية الحكاية وحرية النص:

«وفى رأينا أن الغائية مرتبطة بكيفية السير والتقدم أكثر من ارتباطها بالنهاية. فهذا التعبير الأخير يشير إلى الحل النهائى لموقف محدد ويميل إلى تحليل النتيجة. إلا أن الغائية لا تقتصر على مجرد الوصول إلى هذه النتيجة أو تلك ... فهى قائمة فى مواضع أخرى ونجدها منصوصاً عليها فى كامل النص وفى الطرق التى اتبعها وفى آلياته وعملياته بل وفى منعطفات الحكاية. فالنص له مضمون عميق ولا يكتفى بإدارة ما يطرأ فيه ولكنه يحتوى على معنى ويضمن التعبير عنه ويختار لذلك خط سير محدد»[٢٣]. ..

يظهر لنا فى هذه الحكاية أيضا أن خاتمتها لا تستنفد استراتيجية المعانى، والخاتمة على الأكثر لا تدل إلا على انتصار خطاب يحرص على إبداء تفوقه قبل مغادرته الحياة، ولكن هذا الانتصار النهائى لا يعنى أنه استحوذ على النص من حيث هو مجال لانبثاق المعنى. وتقدم لنا الحكاية محل البحث مثالاً ملفتاً للنظر لنص مفتوح يسمح لمختلف مراتب الخطاب بالتعبير عن نفسها وبأن تتجابه عند اللزوم. والأمر لا يقتصر على مجرد إدارة الحكاية نحو خاتمة سعيدة أو مقبولة أخلاقياً وفقا لقوانين نمط فى الحياة. وبعبارة أخرى، فإن الحكاية لا تضع نفسها تحت التصرف الكامل لإيديولوجية سائدة ولا تبعد نفسها عن المواقف المدانة ثقافيا. ونشير هنا إلى المكانة التى تحظى بها (ألف ليلة وليلة) فى الثقافة العربية الإسلامية . ودون معالجة هذه المشكلة نكتفى بالتساؤل استنادا إلى ملاحظتنا عن كيف تنفتح على نفيها وكيف يمكن لثقافة أن تنظر إلى هذا النفى؟ وفيما يتعلق بالنص الذى نتناوله نرى خطابين يتنازعانه. فعندما تختار الحكاية بدور وحياة بالذات دون أية زوجى أب غير معروفتين، فإنها تكون قد اختارت مرماها. إنها تعيد فتح الحكاية التى كانت قد انتهت من حيث الظاهر، وذلك لاستغلالها من جديد وإعادة ترتيب فهمنا لها. نجد هنا إجابة أولى عن السؤال الذى وجهناه: «هل يمكن للتهديد أن يوظف حكاية بقوة تكفى كى يبطل آلياتها ويحل محلها نموذجا مختلفا؟»[٢٤]. ذلك لأننا نعتقد أننا فى مواجهة حالة انحراف بالحكاية، بالقدر الذى يثبت فيه أن النص العربى النهائى هو ناتج تجميع حكايتين هنديتين إحداهما مستقلة عن الأخرى.

وإننا نكرر القول: إذا كان هذا الانحراف قد ضمن خاتمة مقبولة من القضية التى تطلبتها، فإن هذا لا يغير من أن الحكاية تنفتح أيضا لخطاب مقبول من قضية أخرى. فإذا كان القانون فى النص العربى هو الذى انتصر فى نهاية الأمر على الرغبة، فلقد أتيحت للأخيرة

الفرصة مع هذا للتعبير عن نفسها. وسنشير فيما بعد إلى أن الإدانة الثقافية لكل أنواع الرغبات المنحرفة الموجهة إلى المحارم أو الجنس الواحد أو الحيوان أو غيرها لا تلغى ما أبرزه النص من هذه الرغبات. لقد انتهت حكاية قمر وبدور بإعادة النظام، ولكن الإخلال بهذا النظام هو الذى كون النص. وعندما نجح الخطاب الأخلاقى فى توظيف الفاعلين لصالحه، فإنه لم يمح شيئا من الآثار التى تركتها الرغبة. إن ذاكرة النص لم تتخلص من بدور.

ونبدى ملاحظة أخيرة، إن الانحراف بالحكاية فى هذه الحالة قد تم عن طريق إطالة الحكاية دون المساس بآليات توليد النص. والأمر لا يتعلق هنا بمجرد إضافة مغامرة ما أو إعادة توصيل التسلسل بعد تقطيعه، ولكن الأمر يتعلق بتطعيم حقيقى لمعنى بكيفية تسمح لهذا المعنى بأن يندمج فى نسيج كائن حى. وهذه الملاحظة تبدو لنا ذات أهمية كبيرة فى دراسة نسب الحكايات وانتقالها التاريخى من مجال ثقافىّ إلى آخر.

يبدو أن هذا الاختبار الأول لنظريتنا حول التصور المولد le schéma générateur يؤكد صحة النتائج الست التى كنا قد انتهينا إليها. ولا يمكننا أن نمضى قدماً قبل أن نجرى بحثين تكميليين :

ـ تحديد وظيفة الحكاية فى الثقافة العربية الإسلامية[٢٥].

ـ إحصاء النصوص الموجودة فى (ألف ليلة وليلة) التى تبدو لنا أنها نتاج تصور مولّد [٢٦] .

وعلى ضوء النتائج التى نحصل عليها سيكون فى مقدورنا تقديم نظرية كاملة عن توليد الحكاية .

الهوامش

١ ـ الطبعات :

العودة : ـ دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.
ـ العنوان : حكاية الملك قمر الزمان بن الملك شهرمان .
ـ ٣/ ٥٠٧/١، الليالى من ١٩٨ إلى ٢٨٤.

بولاق : ـ القاهرة الطبعة الثالثة، ١٣١١.
ـ العنوان : مماثل لعنوان العودة .
ـ ٣٢٧/١، الليالى من ١٧٠ إلى ٢٤٩.

الكاثوليكية : ـ المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٧.
. الطبعة الرابعة من طبعة الأب أنطوان صالحانى، ١٨٨٩.
ـ العنوان : **حكاية الملك شهرمان وابنه قمر الزمان.**
ـ ٢٣١/٢ و٣، الليالى من ١٧٢ إلى ٢٤٧ .

الترجمات الفرنسية :

Garnier-Flammarion- Galland، ١٩٦٥.
ـ العنوان **Histoire des amours de Camaralzaman, prince des enfants de Khaledan et de Badoure, princesse de la Chine**
ـ ١٤٥/٢، الليالى من ٢١١ إلى ٢٣٦، وهى لا تتضمن حكاية نعمات ونعوم التى توجد فى الطبعات العربية الثلاث.

Robert Laffont- Mardrus، ١٩٨٠.
ـ العنوان : **Histoire de Kamaralzaman avec la princesse Boudour**
ـ ٥٤٧/١ ، الليالى من ١٧٠ إلى ٢٣٤. وهى لا تتضمن حكاية أمجد وأسعد وإن احتفظت بحكاية نعمات ونعوم على أنها حكاية مستقلة .

الترجمات الإنجليزية :

Kamashastra Society for private subscribers only- Burton
العنوان : **Tale of Kamar al- Zaman**
ـ الجزء الثالث والرابع، الليالى من ١٧٠ إلى ٢٤٨، وهى تنقل بالدقة طبعة بولاق بما فى ذلك حكاية أمجد وأسعد، وكذلك حكاية نعمات ونعوم.

٢ ـ Penzer (N.M.) et Tawney (C.H.) **The Ocean of Story**, Londres, 1923, t. VI, no. 124.

٣ ـ يراجع ما سبق فى صفحة ٦٩ حول استخدام هذه الصيغة فى حكاية نور وشمس، وحول التمييز الممكن بين صياغة قصيرة وصياغة طويلة.

٤ ـ أو انبثاق الانفعال. إننا بطبيعة الحال لا ننكر وجود الحب فى الحكاية. بل إننا نؤكد العكس؛ إن الحكاية ترفع من قدر الحب إلى مستوى الشكل المطلق المجرد الذى يعبر عن نفسه خارج حدود الأفراد وأوضاعهم الخاصة. إن الحكاية تجند الأفراد باعتبارهم مجرد فاعلين فى خدمة مشروع أشمل من حدودهم. وإننا لا نندفع إلى إجراء مقارنة بين هذا الأسلوب فى التقديم وأسلوب التراجيديا كما عرضه أرسطو فى كتابه عن الشعر. فالتقريب بين الأسلوبين يجب أن يتم بحرص، وسنحاول ذلك منهجيا عند استخلاص نظريتنا عن شاعرية الحكاية .

٥ ـ يراجع ما سبق فى صفحة ٥٤ عن أحوال الفاعلين.

٦ ـ إن الأمر يتعلق بالأمير تاج الملوك، العودة الجزء الأول ص ٣٣٧، وبولاق الجزء الأول ص ٢٢٠، والكاثوليكية الجزء الثانى ص ١٠٣، وماردروس الجزء الأول ص ٤٤٢ ـ ٤٦٥. يراجع Elisséeff رقم٩ ص ١٩٢.

٧ ـ هى حكاية **بدر باسم بن شهرمان**، Elisséeff رقم ١٤٤ص ٢٠٠، بولاق الجزء الثالث ص ٢٢٧، الكاثوليكية الجزء الخامس ص ٢١، جالان الجزء الثانى ص ٣١١ ـ ٣٧٥، ماردروس الجزء الثانى ٦٢ ـ ٩٢.

٨ ـ هى حكاية **قمر وامرأة الصائغ**، Elisséeff رقم ١٥٨ ص ٢٠٢، بولاق الجزء الرابع ص ٢٢٦، الكاثوليكية الجزء السابع ص ١٥٠، ماردروس الجزء الثانى ص ٤١١ ـ ٤٣٢.

٩ ـ ماردروس الجزء الثاني ص ٧٧٨.

١٠ ـ ماردروس الجزء الثانى ص ١٠٠٥ ـ ١٠١٣، ولا تذكر أية طبعة عربية هذه الحكاية. يراجع ما سبق ص ٣٠ ـ ٣١.

١١ ـ يراجع ما سبق فى ص ٥١ وما بعدها: بدر والجان وابنة عمه .

١٢ ـ وهذا هو شأن كل الفاعلين الذين لا يتعدى دورهم تنفيذ أمر محدد. يراجع ما سبق ص ٥٠ حول سد الطريق أمام سياق خطر.

١٣ ـ يراجع ما سبق ص ٦٠ وما بعدها حول أحوال الحدث والنتائج المشار إليها التى تثبت صحتها كلها هنا .

١٤ ـ ما سبق ص ٨٤ حول منعطفات السرد بوصفة بناءً يسمح باستيعاب الخطاب الثقافى .

١٥ ـ حول وظيفة التدوين الوصفى الذى أشرنا إليه فى دراستنا السابقة يراجع ما سبق ص ٤٩.

١٦ ـ إننا لا نبحث هنا إلا وظيفة الخارق فى الليالى . أما موضوع طبيعة الخارق فإننا نحيل بالنسبة لها إلى أعمال ندوة حول العجيب والخارق فى إسلام القرون الوسطى، طبعة J.A. باريس، ١٩٧٨ وهى تقدم أفكارا ثرية فى تحليلها .

١٧ ـ لن نتناول بالدراسة ترتيب السرد حتى اللقاء الثانى وسنكتفى بالإشارة إلى بعض النقاط خلال العرض. إن التسلسل السياقى يؤكد النتائج التى سبق أن انتهينا إليها فى دراستنا السابقة والتى سنتولى تحديدها فيما بعد صفحة ١٣٤ .

١٨ ـ يبدو لنا أن تقدير احتياجات الحدث تبعا لضرورات المعنى من النقاط المهمة الجديرة بالبحث، وسنعاود تناولها فى دراساتنا التالية .

١٩ ـ يراجع ما سبق فى ص ٣٨ و ١٠٤ هامش ١

٢٠ ـ يراجع ما سبق فى ص ٦٦ ـ ٦٧ .

٢١ ـ يراجع ما سبق فى ص٧٣ إلى ٨٣ .

٢٢ـ ذلك أن هذا الوجود على مثل هذا النطاق الواسع يبدو غير متوقع من حيث منطق الأحداث: كيف يعقل أن تترك ملكة مملكتها وتقود جيشها للبحث عن فتى لا تكاد تعرفه، وأن يغادر غيور بلده الصين وشاه زمان جزر الخالدات، وذلك للبحث عن فتى وفتاة تركا ديارهما منذ سبعة عشر عاما على الأقل؟ وكيف يمكن أن يتقابل الجميع أمام مدينة المجوس تماما، برغم عدم وجود أية دلالة سابقة تشير إلى هذا المكان ليتوجه الكل إليه؟ الواقع أن كل هذه الأسئلة لا أهمية لها، فالحدث لم يتحقق هنا إلا للتعبير عن إرادة المعنى. إن مدينة المجوس فى هذه الحالة ليست أكثر من مكان هندسى لتتجمع فيه الضرورات. والحكاية فى الأدب العربى للقرون الوسطى هى النص الوحيد الذى يبتدع خيالا ذاتيا له، وسنعالج هذا الموضوع تفصيلا فى دراساتنا التالية .

٢٣ ـ يراجع ما سبق فى ص٩٠ .

٢٤ ـ يراجع ما سبق فى ص ٩١ .

٢٥ ـ بالنسبة لعلاقاتها مع ما نسميه بأدب الكتبة، وسنحاول تحديد مركز الحكاية فى الاستراتيجية العامة التى وضعت التشكيل العام للثقافة .

٢٦ ـ لا نهدف من وراء هذا إلى مجرد حصر المجموعة، ولكننا نحاول بهذا تجميع أكبر قدر من المعلومات التى يمكن أن تساند تحليلنا. ونشير إلى ملحوظة أخيرة: إن اسم بدور لا يرد فى عنوان هذه الحكاية، وجميع الطبعات العربية تشير إلى أن الأمر يتعلق بحكاية قمر و والده. جالان وماردروس هما فقط اللذان أدخلا اسم الفتاة فى العنوان. وبهذا يتحدد الرهان فى الحكاية منذ الكلمات الأولى فى النص .

حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان:

حكاية أسطورية حديثة في ألف ليلة وليلة

منى مؤنس*

كلما وجدت إشارة إلى حكايات (ألف ليلة وليلة) فى أى مصدر أجنبى - إنجليزى أو فرنسى على سبيل المثال - لاحظت أن معظم النقاد يرونها في ضوء الحكايات الأسطورية الغربية التقليدية (Traditional Fairy tales) التى قد تكون أشهرها حكايات الأخوين جريم (Grimm) الألمانيين، وذلك برغم ما نعرفه عن تنوع حكايات (ألف ليلة)، ويرجع ذلك غالباً إلى أمرين: أولهما أن المترجمين الأولين لحكايات (ألف ليلة) أشاروا فى مقدمة ترجماتهم إلى أنها كذلك، فسماها جالان الفرنسى «Contes» (أى حكايات) وكان يفهم من ذلك أنها (contes /contes de fées). وسماها لين الإنجليزى «tales» وكان يفهم من ذلك أنها «حكايات أسطورية» (tales / fairy tales). وقد رسخ تصنيف حكايات (ألف ليلة) على هذه الصورة بالذات لأنها ترجمت فى الوقت نفسه تقريباً الذى جمعت فيه الحكايات الأسطورية الغربية، وظهرت مطبوعة فى كتاب واحد للمرة الأولى[1]. ونحن نعلم أن اهتمام الشعوب الغربية المختلفة بتراثها الشعبى يرجع إلى إدراكها أهمية التراث لتوضيح الأصول التاريخية والقومية لأوطانها المختلفة.

أما السبب الثانى؛ فقد يرجع إلى أن المترجمين الأصليين لم يتنبهوا إلى أن حكايات (ألف ليلة) أنتجت فى الشرق، وأنها نبتت وازدهرت فى مناخ تاريخى وثقافى وفكرى ودينى مختلف عن المناخ الذى ظهرت فيه الحكايات الأسطورية الغربية التقليدية.

وعند قراءتى الحكايات الأسطورية فى (ألف ليلة)- وهى كل الحكايات التى يظهر فيها العنصر الخارق - أدركت أنها تختلف عن الحكايات الأسطورية التقليدية الغربية؛ إذ هى أكثر شبها لما اتفق بعض النقاد الغربيين على تسميته باسم «حكايات أسطورية حديثة» (Modern fairy tals) ، وذلك فيما يخص بناءها الفنى

* أستاذ مساعد، قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة.

ورسم الشخصيات فيها والفكرة الأساسية التى تبلورها واستعمال العنصر الخارق فى صياغتها (supernatural element) . وتظهر هذه العناصر فى هذه الحكايات الأسطورية وفى (ألف ليلة).

ونحن نعلم أن تكوين الحكاية الأسطورية الحديثة الغربية - وهى أصل طبيعى لفن الرواية - تأثر بالحركات الفكرية التى مر بها الغرب خلال كل من عصر العقل ثم عصر التنوير ثم عصر الإيديولوجيات، ولذلك أصبح فن الرواية فى الغرب اليوم فناً محكماً؛ ويظهر هذا الإحكام على مستوى العناصر جميعاً التى يتكون منها. وكاتب الرواية فى الغرب اليوم يعتبر فناناً ذا موهبة وحرفياً يجيد بناء عمله الفنى وتكوينه.

أما حكايات (ألف ليلة)، فيحكيها راوٍ، ولكنه راوٍ فنان ذو موهبة، وحرفى تحكم فى تكوين عمله، ويرجع ذلك إلى تأثره بالمناخ الثقافى والفكرى الذى كان سائداً حين ألفت (ألف ليلة)، وهو مناخ دينى إسلامى(٢).

ومن النقاد الغربيين الذين تناولوا موضوع الحكاية الأسطورية الحديثة الناقد الإنجليزى شارلس مانلاف (Charles Manlove) فى كتابه (الدافع وراء الحكاية الأسطورية الحديثة)(٣) (The Impulse of Fantasy, 1983) حيث يشرح فى بداية الفصل الأول فيه أن هناك فارقا بين الحكاية الأسطورية التقليدية التى أنتجت قبل القرن التاسع عشر والحكاية الأسطورية الحديثة التى أنتجت خلال القرنين التاسع عشر والعشرين؛ فالأولى لاتهتم إلا بأحداث الحكاية؛ أى بسلسلة الأحداث المتتالية المختلفة التى تشكل بناء الحكاية وتقودها إلى نهايتها، وهى بذلك لاتقدم عالماً كاملاً مليئاً بالإيحاءات التى لانهاية لها. ثم إنها تضيق مجال «وجهة النظر» إلى «وجهة نظر الراوى» فحسب، والراوى نفسه يقف موقف المتفرج الذى يصف الأحداث، ولكنه نادراً ما يعلق عليها. ثم إن العنصر الخارق فيها يظهر الحدث الخارق (Supernatural Event) الذى يدهش القارئ ولكنه يتركه مندهشاً دون أن يفهم أبعاده، لأن الحدث الخارق فى مثل هذه الحكايات كثيراً ما يعجز عن الإيحاء بأبعاد غير قائمة فى النص، لأنه يؤدى غرضاً محدوداً فى المكان الذى يوضع فيه (ص٧)، ويحدث ذلك فى حكايات معروفة لدينا جميعاً مثل حكايات «سندريللا» (Cin-derella) وحكاية «ذات القبعة الحمراء» (Little Red Riding Hood) المعروفتين، على سبيل المثال.

أما الحكاية الأسطورية الحديثة، وهى شكل متطور للحكاية الأسطورية التقليدية، وقد طرق هذا الشكل كتاب معروفون مثل الألمانى هوفمان (Hoffmann)، والأمريكى إدجار آلان بو (Edgar Allan Poe) والإنجليزى تولكين(Tolkien)، فيعرفها مانلاف فى مقدمة كتابه المذكور كما يلى(٤):

«[إن الحكاية الأسطورية الحديثة] سرد نثرى يولّد الدهشة وبه قدر كبير من العناصر الخارقة التى لايمكن حذفها؛ التى تنتج عنها عوالم ومخلوقات وأشياء مستحيلة فى الواقع. ونجد أن كلا من الآدميين داخل الحكاية أو القراء أنفسهم يصدقونها كلياً أو جزئياً».

أما عن الاهتمام الرئيسى فيها فيقول مانلاف:

«إن اهتمام الحكاية الأسطورية الحديثة ليس بنقل حرفى ودقيق يهدف إلى محاكاة الواقع المعروف، ولكن اهتمامها ينصب على خلق شئ ذى طابع خاص، وينتج ذلك عن جعل الأشياء العادية تبدو غريبة وبراقة، كأن بها حياة مستقلة داخل إطار خرافى».

وعندما نوجه اهتمامنا إلى الحكايات الأسطورية فى (ألف ليلة وليلة)، نجد أن العناصر التى لاحظ وجودها مانلاف فى هذا النوع من الكتابات قائمة فيها، كما سنوضح فيما بعد. وبما أن معظم الحكايات الأسطورية

فى (ألف ليلة) تتشابه من حيث تكوينها وأسلوبها والحيل التقنية الفنية التى بها، فسوف نركز اهتمامنا هنا على حكاية واحدة فقط، هى حكاية «الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان»، حتى نبلور هذا التشابه[٥]. وسيكون تركيزنا فى هذه الحكاية أساساً على العالم الذى تقدمه لنا، ثم على «وجهة النظر» التى يتم تقديم الأحداث انطلاقاً منها، ثم على العنصر الخارق الذى تنطوى عليه.

أما عن حكاية «قمر الزمان ابن الملك شهرمان»؛ فهى تجمع ما بين عالم الإنس وعالم الجان، وتحكى ـ باختصار شديد ـ حكاية الملك شهرمان الذى أنجب بعد انتظار طويل ولداً أسماه قمر الزمان، وكبر هذا الطفل وأصبح رجلاً، ولكنه رفض أن يلبى طلب والده بالزواج، محتجاً بأن جميع النساء غير شريفات. وغضب منه والده وأراد أن يعاقبه فحبسه فى غرفة منعزلة.

وفى المساء، لاحظت جنية كانت تسكن هذا المكان وجود ساكن فى هذه الغرفة التى ظلت مهجورة زمناً طويلاً، واكتشفت قمر الزمان نائماً فيها، وبهرت بجماله. وعندما خرجت الجنية من الغرفة، قابلت صديقاً لها من عالم الجان، وكان عائداً من بلاد الصين. وبعد أن تحدثت إليه عن جمال قمر الزمان، لفت الجنى نظرها إلى أنه رأى فى البلاد التى كان فيها شابة اسمها الملكة بدور قد يفوق جمالها جمال قمر الزمان، فاتفقا على أن يضعا الشابين الملكيين جنباً إلى جنب للمقارنة بين جمال كل منهما. ويتم ذلك فى الحال، وهذا شئ عادى بالنسبة إلى عالم الجان.

وخلال وجود الأميرين نائمين متجاورين، يستيقظ قمر الزمان ويفاجأ بالملكة بدور نائمة بجواره، فيعجب بها ويقرر أنه سيعدل عن رفضه الزواج وأنه سيوافق على الزواج منها. وحتى يثبت أنه جاد فى كلامه يبادل الخاتم الذى على إصبعه بخاتم على إصبع الملكة بدور ثم يرجع إلى نومه. وتستيقظ الملكة أيضاً وتجد قمر الزمان بجوارها، وتقع فى غرامه وتقرر أنها ستتزوجه، ثم تنام ثانية. وبعد ذلك يرجع الجنى الملكة بدور إلى بلدها وقصرها، ويتم ذلك فى الحال، قبل طلوع الفجر. ولا يتصور كل من الجنيين عواقب ما قام به أثناء الليل. فعندما يستيقظ كل من الأميرين، فى بلده وقصره وغرفته (ونلاحظ أن المسافة بينهما تتطلب «مسيرة شهر كامل فى البر، وأما فى البحر فستة أشهر» (ج٢ / الليلة ٢٢٤ / ص٩٣)، لا يجد بجواره الإنسان الذى قرر الزواج منه. وتبديل خاتميهما يثبت أن الحدث حدث حقيقى وليس وهماً، فيصابان كلاهما «بأمراض نفسية»، وتتطور أحداث الحكاية بطريقة مطولة، ولكنها تجذب انتباه القارئ طيلة الحكاية (سنشير إلى الأحداث فيما بعد)، إلى أن يجتمع الأميران ويتم بينهما الزواج المنشود.

وفيما يتصل بالعالم الذى تدخلنا فيه حكاية «قمر الزمان ابن الملك شهرمان»، فإننا نجدها تنطوى على إحدى الخصائص الأساسية التى تتميز بها الحكاية الأسطورية الحديثة، وهى خاصية الإطالة فى وصف الأشياء. ومن الممكن أن تكون هذه الأشياء أماكن أو شخصيات أو حالات نفسية أو مجرد أحداث بسيطة. ويرى مانلاف هذا الإسهاب فى الوصف نوعاً من «المتعة» أو «التمتع بعملية الوصف» أو «التمتع بعملية الإنشاء(«delight in being» or «creating») (ص٧)، ويشرح الناقد هذا بمزيد من الدقة فى مقدمة كتابه قائلاً:

> «وغالبا مايكون الشئ الذى يثير المتعة أو التمتع فى الحكاية الأسطورية الحديثة ليس مجرد العالم الجديد علينا الذى تقدمه، وما يتضمنه، ولكن عملية خلق هذا العالم. فاهتمام المؤلف لايكون منصباً على التكوين النهائى لهذا العالم، ولكنه يهتم أيضاً بعملية بنائه أثناء تكوينه، وهو الذى يصبح شيئا حيا عند اكتماله».

وهناك أمثلة كثيرة فى حكاية «الملك قمر الزمان» تثبت وجود هذه الخاصية، مثل وصف العفريت دهنش للملكة بدور، حيث يقول:

«رأيت لذلك الملك بنتا لم يخلق الله فى زمانها أحسن منها ولا أعرف كيف أصفها لك ويعجز لسانى عن وصفها كما ينبغى ولكن أذكر لك شيئاً من صفاتها على سبيل التقريب أما شعرها فكليالى الهجر وأما وجهها فكأيام الوصال ولها أنف كحد السيف المصقول ولها وجنتان كرحيق الأرجوان ولها خد كشقائق النعمان وشفتاها كالمرجان والعقيق وريقها اشهى من الرحيق يطفئ مذاقه عذاب الحريق...» (ج٢/ الليلة ٢٠٩ ص٧٦).

ويستكمل الوصف إلى آخر الفقرة، وهى فقرة طويلة تبلغ نصف صفحة كاملة. ونلاحظ عند قراءتها أن هناك تأنياً فى الوصف نفسه، لأن الواصف يتلذذ به، كأنه يحب ما يصفه ويعجب به فيضفى هذا الحب أو الإعجاب حياة على ما يصفه، وبالذات عندما تكتمل الصورة. ونجد الخاصية نفسها فى وصف شئ بسيط مثل لدغة برغوث، حيث نقرأ:

«فعند ذلك انقلبت ميمونة وجعلت نفسها برغوثاً ودخلت ثياب بدور محبوبة دهنش ومشت على ساقها وطلعت على فخذها ومشت تحت سرتها مقدار أربعة قراريط ،لدغتها ففتحت عينيها..» (ج٢ / الليلة ٢١٤ / ص٨٣).

وهناك أيضاً الوصف المطول الدقيق للحالة النفسية التى تصيب الملكة بدور، عندما تعلم أن الملك قمر الزمان لايعرفه أحد من حولها. ويضفى هذا بعداً نفسانياً للشخصية، ويوحى بأنها تعيش فى عالم حى وتتفاعل به فنقرأ:

«فعند ذلك نظرت السيدة بدور إلى يدها فوجدت خاتم قمر الزمان فى إصبعها ولم تجد خاتمها فقالت للقهرمانة ويلك يا خائنة تكذبين على فقالت القهرمانة والله ما كذبت عليك فاغتاظت منها السيدة بدور وسحبت سيفاً كان عندها وضربت القهرمانة فقتلتها فعند ذلك صاح الخدام والجوارى والسرارى عليها وراحوا إلى أبيها وأعلموه بحالها فأتى الملك إلى ابنته السيدة بدور من وقته وساعته وقال لها يا بنتى ما خبرك فقالت يا أبى أين الشاب الذى كان نائماً بجانبى فى هذه الليلة وطار عقلها من رأسها وصارت تلتفت بعينها يميناً وشمالاً ثم شقت ثوبها إلى ذيلها، فلما رأى أبوها تلك الفعال أمر الجوارى والخدام أن يمسكوها فقبضوا عليها وقيدوها وجعلوا فى رقبتها سلسلة من حديد وربطوها فى الشباك الذى فى القصر» (ج٢/ الليلة ٢٢٣ /ص٩٠ ـ ٩١)

وهناك كذلك إيحاءات بأن المسافات التى تغطيها أسفار الشخصيات المختلفة ورحلاتها جد واسعة، وأنها تشمل بلدانا عدة فى عالم كبير وحى ومثير، فنقرأ ـ مثلاً ـ عن رحلة مرزوان التى يقوم بها ليبحث عن قمر الزمان ما يلى:

«لما أصبح الصباح تجهز للسفر فسافر ولم يزل مسافراً من مدينة إلى مدينة ومن جزيرة إلى جزيرة مدة شهر كامل...»(ج٢ / الليلة ٢٢٤ /ص٩٢).

ونقرأ عن مطاردة قمر الزمان لطائر خطف منه فصاً أحمر ما يلى:

«فخاف قمر الزمان على الفص وجرى خلف الطائر وصار الطائر يجرى على قدر جرى قمر الزمان وصار قمر الزمان خلفه من واد إلى واد ومن تل إلى تل إلى أن دخل الليل وتغلس الظلام...» (ج٢ / الليلة٢٣٧ /ص١٠٣).

إن الإطالة فى عملية الوصف توحى، إذن، بأن هناك عالماً واسعاً ثرياً وحياً تقع فيه أحداث الحكاية وتعيش فيه شخصياتها، وتجعل مفرداته القارئ يتعايش معها ويتفاعل بها [٦].

أما «وجهة النظر» فى حكاية «قمر الزمان»، فلها علاقة وثيقة بالعالم الذى تقدمه. ونحن نعلم أن راوية الحكاية هى شهرزاد، وأن وجهة النظر التى تقدم منها الحكاية هى وجهة نظرها هى، إلا أنها تنقل أحيانا وجهة النظر إلى إحدى شخصيات الحكاية كى نتعرف مباشرة نوعية شعورها وسير أفكارها والدوافع التى تحركها [٧]. ويضفى هذا بعداً نفسياً على الشخصيات المختلفة. ثم إنه يوسع من نطاق الرؤية ويجعلنا نشعر - باعتبارنا قراء - بأن عالم الحكاية واسع وحى؛ إذ تتحرك وتتصرف الشخصيات حسب أفكار ومشاعر دقيقة يثيرها فيها ما تمر به من أحداث وما تواجهه من مصاعب ومشاكل. ونقرأ على سبيل المثال ما يلى:

«إن الملكة بدور قالت فى نفسها: وافضيحتاه إن هذا الشاب غريب لا أعرفه ما باله راقداً بجانبى فى فراش واحد ثم نظرت إليه بعيونها وحققت النظر فيه وفى ظرفه ودلاله وحسنه وجماله ثم قالت وحق الله إنه شاب مليح مثل القمر إلا أن كبدى تكاد تتمزق وجدا عليه وشغفا بحسنه وجماله فيافضيحتى منه والله لو علمت أن هذا الشاب هو الذى خطبنى من أبى ما رددته بل كنت أتزوجه...» (ج٢ / الليلة ٢١٥ /ص٨٣ -٨٤).

ونقرأ كذلك:

«فقال الوزير فى نفسه إذا كان العبد الخادم خلص نفسه من هذا الصبى المجنون بكذبة فأنا أولى بذلك منه وأخلص نفسى أنا الآخر بكذبة» (ج٢ /الليلة ٢١٨ /ص٨٧).

ونقرأ عن المملوك بهادر:

«ثم إنه حمل الفرد وخرج من القاعة وشق بها الأسواق وقصد بها طريق البحر المالح ليرميها فيه، فلما صار قريباً من البحر التفت فرأى الوالى والمقدمين قد أحاطوا به...» (ج٢ /الليلة ٢٦٥ /ص١٣١).

أما العنصر الخارق، فهو قائم فى حكاية «قمر الزمان»، وضرورى بالنسبة إلى البناء الفنى للحكاية ولتسلسل أحداثها ولتحقيق نوع من التوازن الطبيعى والأخلاقى فيها .

فمن ناحية، نجد أن كلا من عالم الإنس وعالم الجان قائم فى الحكاية، وكلا العالمين يتعايش مع الآخر، وأنه ليس هناك تعارض بينهما. فعالم الإنس هنا عالم قائم بذاته، متمثل فى كل من يرتبط بأمر الملك قمر الزمان والملكة بدور ومن حولهما. وكذلك عالم الجان؛ فهو أيضاً عالم قائم بذاته متمثل فى شخصية الجنية ميمونة ابنة الملك الدمرياط أحد ملوك الجان المشهورين (ج٢/ الليلة ٢٠٧/ ص٧٤)، ثم العفريت دهنش بن شمهورش الطيار (ج٢/ الليلة ٢٠٨/ ص٧٦)، ثم العفريت قشقش الذى تسهب شهرزاد فى وصفه عندما تقول:

«أعور أجرب وعيناه مشقوقتان فى وجهه بالطول وفى رأسه سبعة قرون وله أربع ذوائب من الشعر مسترسلة إلىّ الأرض ويداه مثل يدى القطرب له أظافر كأظافر الأسد ورجلان

كرجلى الفيل وحوافر كحوافر الحمار... إلخ» (ج٢/ الليلة ٢١٢/ ص٨٠).

وكل هذه الشخصيات الخارقة تفكر وتشعر وتتحاور وتتصرف وتوحى بأن هناك عالماً كاملاً غير مرئى؛ بملوكه وأمرائه وما بينهم من علاقات مودة وعداوة، تماماً كما هو الحال فى عالم الإنس. أما عن تفاعل هذا العالم غير المرئى مع عالم الإنس فى حكاية «قمر الزمان»، فلا يحدث إلا نادراً. وأول ما يحدث هذا الالتقاء بين العالمين فى حكايتنا، يحدث فى بدايتها، وذلك عندما يجمع الجنيان بين الملكين الشابين فى مكان واحد. ويثير هذا الحدث الدهشة، ولكنه ـ فى الوقت نفسه ـ يؤدى غرضاً محدداً ومهماً بالنسبة إلى تطور أحداث الحكاية وتحقيق توازن طبيعى وأخلاقى فيها.

فمن ناحية تطور أحداث الحكاية، نجد أن الاثنين ـ الملك قمر الزمان والملكة بدور ـ كانا متمردين على فكرة الزواج؛ حيث يرفض الملك الشاب طلب أبيه (ج٢/ الليلة٢٠٠/ ص٧١) وكذلك الملكة بدور التى تقول:

«يا والدى ليس لى غرض فى الزواج أبداً فإنى سيدة وملكة أحكم على الناس ولا أريد رجلاً يحكم على» (ج٢/ الليلة ٢١٠/ ص٧٧).

وبامتناع كل من الملك قمر الزمان والملكة بدور عن الزواج، يتجمد تطور الحكاية، ولكن رؤية أحدهما الآخر إثر الحدث الخارق، وتمسك كل منهما بصاحبه، يدفعان بأحداث الحكاية إلى الأمام. وهنا نجد أن الحدث الخارق قام بدور محرك لأحداث الحكاية.

ومن ناحية أخرى، نجد أن رفض الملكين الشابين فكرة الزواج فى بداية الحكاية يؤثر فى التوازن الطبيعى والأخلاقى المتوقع فى الحكاية. فموقفهما من الزواج يمنع الامتداد الطبيعى لحياتهما، ويعارض القيم الأخلاقية المعروفة. وتدخل الحدث الخارق فى الحكاية يمهد لإمكان إصلاح الوضع وإعادة التوازن الطبيعى الذى لايتم إلا فى نهاية الحكاية؛ حيث نجد، أثناء الحكاية، أن الملكين الشابين يتزوجان (ج٢ /الليلة ٢٣٥/ص١٠٠)، وأن الملك قمر الزمان ينجب ولدين هما الأمجد والأسعد (ج٢/ الليلة٢٥٠/ ١١٧)، وأن الولدين يكبران ويتزوجان أيضاً ويصحبان زوجيهما إلى بلادهما (ج٢/ الليلة ٢٨٥/ ص١٥٢)، وأن الملك شهرمان يرضى عن ابنه ويغفر له عصيانه له وإهماله، وأخيراً نجد الملك قمر الزمان يحكم على عرش أبيه (ج٢/ الليلة ٢٨٧/ ص١٥٢).

نجد، إذن، أن أحداث حكاية «قمر الزمان» تبدأ وتنتهى فى المكان نفسه، أى فى بلد الملك شهرمان. والفارق بين الوضع الراهن فى بداية الحكاية والوضع فى نهايتها، يتمثل فى أن التوازن الطبيعى والأخلاقى المرضى لنفسية القارئ يتحقق فى نهاية الحكاية، وهذا ما يسميه مانلاف بالحركة الدائرية (circularity) الملحوظة فى كثير من الحكايات الأسطورية الحديثة فى نتاج الغرب (ص٣١). وقد يكون هذا تفسيراً مرضياً لما جاء به حسين حمودة عن المدن فى (ألف ليلة وليلة) عندما قال:

«ولكن سرعان ما تعبر (الليالى) هذه المدن الخيالية... لتعود إلى مدن البشر. تبدأ الحكايات، دائماً، من المدن القابلة للإحالة المرجعية، وإليها دائماً تعود. كأن سلطة المرجع فى زمن إنتاج (الليالى) لم يكن راد لها، أو كأن الانفصال الكامل عنها لم يكن ممكناً»(٨).

نجد، إذن، أن الحدث الخارق يقوم بدور مهم وضروري في الحكاية التي نتناولها، فضلاً عن أنه يثير الدهشة والإعجاب، ويضفي على الحكاية طابعاً مميزاً.

ونستنتج من كل ما سبق أن حكاية الملك «قمر الزمان ابن الملك شهرمان» في (ألف ليلة وليلة) تفوق بكثير مانعرفه عن الحكاية الأسطورية التقليدية، ونرى أنها، بذلك، تعد أقرب إلى الحكاية الأسطورية الحديثة، على مستوى المضمون والصياغة الفنية، رغم فارق الزمان والمكان اللذين أنتجاها.

الهوامش:

(١) أول ترجمة لـ **ألف ليلة وليلة** قام بها الفرنسي جالان، وظهرت ما بين عامي ١٧٠٤ و١٧١٢، ثم تلتها ترجمة لين إلى الإنجليزية ما بين عامي ١٨٨٢ و١٨٨٤ التي ـ كما نعلم ـ ترجمت عنها إلى كثير من اللغات الأوروبية. أما أول مجموعة حكايات للأخوين جريم الألمانيين فظهرت ما بين عامي ١٨١٢ و١٨١٥.

(٢) ومن المفيد هنا أن نتذكر أن هذا التحكم في تكوين العمل الفني لم يظهر في حكايات **ألف ليلة وليلة** فحسب، ولكنه كان ملموساً في سائر الفنون الإسلامية حينذاك، ولنتذكر على سبيل المثال تنوعات أشكال الفن الإسلامي.

ـ انظر فريال غزول: **البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة** حيث تقول:

«فنص **ألف ليلة وليلة** على درجة كبيرة من الزئبقية والفوضى ولكن متانة البنية التي تقوم عليها التنويعات القصصية في النص يعوض عن سيولة المسيرة» **مجلة فصول**، المجلد١٢ العدد ٤، شتاء ١٩٩٤ القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ص٩٥.

(٣) انظر: Charles Manlove: The Impulse of Fantasy. London: Macmillan, 1983.

ونشير إليه في المتن برقم الصفحة بعد كل استشهاد أو إشارة لما ورد فيه. إن لكاتب الحكايات الأسطورية الإنجليزي المعروف تولكين (Tolkien) كتاباً مهماً في هذا النوع من الكتابات الخارقة، يصف فيه خصائص فنه التي كثيراً ما تطابق ملاحظات مانلاف. انظر:

J.R.R. Tolkien **Tree and Leaf** (الشجرة والورقة) Allen and Unwin, London 1964

ولكنني فضلت أن أرجع إلى كتاب مانلاف لأنه يحدد موضوعاته بوضوح أكثر، ولأنه يتخذ موقف الناقد المحلل.

لقد طرقت هذا النوع من الكتابات الخارقة في دراستي عن الحكاية الأسطورية الحديثة عند الكاتب الإنجليزي تشارلس كينجسلي .انظر:

A. Reconsideration of Charles Kingsley `S **The Water Babies**

«إعادة تقييم لحكاية تشارلس كينجسلي أطفال المياه (١٨٦٣)» في **مجلة كلية الآداب** بجامعة القاهرة. العدد ٥١. مايو ١٩٩١. ص٥ ـ ٥٢ (بالإنجليزية).

(٤) إن كثيراً من النقاد الغربيين يسمون الحكاية الأسطورية الحديثة (Modern Fairy Tale) بـ«الخرافة» (Fantasy) كما يفعل مانلاف في كتابه المذكور، فهو يستعمل المصطلحين على قدم المساواة. ولأن ترجمة كلمة (Fantasy) لم توحد بعد في اللغة العربية ـ فهناك من يسميها بالقصة العجائبية أو «بحكاية الجان» إلخ ـ فقد فضلت أن أسميها هنا «الحكاية الأسطورية الحديثة». فرغم طول المصطلح، فهو على الأقل يوضح المعنى المقصود، ثم إنه يوحي بأنه شكل متطور للحكاية الأسطورية التقليدية (Traditional Fariy Tale). أما بخصوص استعمالي للمصطلحات الأدبية المختلفة، فسيكون حسب ما ورد في «**معجم مصطلحات الأدب: إنجليزي ـ فرنسي ـ عربي**»، لمجدي وهبة. بيروت: مكتبة لبنان ١٩٧٤، أو كما وردت في **ملحق المصطلحات الأدبية** في كتاب **القصة القصيرة** لإيان ريد. ترجمة منى مؤنس. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠، ص ١٢٧ ـ ١٤٢.

(٥) انظر: **ألف ليلة وليلة**. أربعة مجلدات. المكتبة السعيدية. دون تاريخ. ونشير إليها في المتن بثلاثة أرقام: الأول للمجلد والثاني لليلة والثالث للصفحة.

إن أحداث «**حكاية الملك قمر الزمان ابن الملك شهرمان**» تغطي من الليلة ٢٠١ ـ ٢٦٩ ثم من الليلة ٢٨٤ ـ ٢٨٧.

(٦) انظر: حسين حمودة: **مدينة الجغرافيا... مدينة الخيال**. مجلة **فصول**، المجلد ١٢، العدد٤، شتاء ١٩٩٤، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص١٧٢ ـ ١٩٠، حيث نقرأ عن المسافات الهائلة التي تقع فيها أحداث حكايات **ألف ليلة وليلة** وتثير فينا الدهشة والتعجب لمقدرة الشخصيات الجسمانية على تحمل كل هذه الرحلات.

(٧) انظر: M. H. Abrams : **A Glossary of Literary Terms.** 1941. new York: Holt, Rinehart and Winston, 1981. p.143

حيث يسمي أبرامس مثل هذا الاستعمال لوجهة النظر(Omniscient Point of view) «وجهة نظر الراوي الرقيب العالم بكل شيء» ويقول عنها:

«إن هذا اصطلاح معروف لما نجده في الكتابة السردية عندما نلاحظ أن الراوي يعلم كل شيء يجب أن يعرف عن الشخصيات والأحداث، وأن له حرية الحركة في أن يتنقل كما يشاء عبر الزمان والمكان، وأن يتنقل (to shift) من شخصية إلى أخرى، وأن يذكر ـ أو لايذكر ـ ما يريد من كلام الشخصيات وأفعالها. ويشمل ذلك أيضاً امتياز الراوي بحق الدخول في أفكار الشخصيات وشعورها ودوافعها وكذلك في كلامها العلني وأفعالها» (ص١٤٣).

(٨) مجلة فصول. العدد المذكور سابقاً ص١٨٨.

موسيقى الأفلاك

الحمال والبنات الثلاث فى بغداد

أندراش حامورى*



ـ ١ ـ

تبدو الأحداث المنسوجة فى «مدينة النحاس» متماسكة صوريا عند فحصها فى ضوء إيحاءاتها بالنسبة إلى النظام الأخلاقى السائد فى الكون[١]، وهناك تماسك بنيوى فى حكاية «الحمال والبنات الثلاث»، يختص بعالم منسوج بصورة أخلاقية[٢]. وتمثل الحكايتان محورى الأفكار فى (ألف ليلة وليلة)؛ إذ تبين كلتاهما أن القصاص أعلوا من شأن الأخلاق التى أدار الشعراء العرب ظهورهم لها فى العصور الوسطى المتأخرة.

ولأن مناقشتى تركز حول العلاقات المتباينة بين تفاصيل الحكاية، لذا يجب أن أبدأ بمجمل مطول إلى حد ما.

* ترجمة: أحمد بدوى ـ محرر بمجلة «فصول» فى أعدادها الأولى، اختطفه الموت مبكرا.

احتال حمال من السوق لدعوته لقضاء سويعات فى منزل عملائه بعد أن أوصل إليهم حمولته؛ وعملاؤه ثلاث فتيات شابات غامضات تبين فيما بعد أنهن أخوات غير شقيقات، يشربن ويغنين ويأتين ألعابا مغوية. ولما طوى الليل النهار طرق الباب رجال ثلاثة، حليقو اللحى، يتزيون بزى الدراويش الذين لا يقر لهم قرار، وكلهم عور.. قالوا إنهم غرباء فى بغداد يبحثون عن مأوى، فأذن لهم. ولم يمض وقت طويل حتى استأذن الخليفة هارون الرشيد فى الدخول عندما سمع أصداء مرحة مغرية تنساب من المنزل خلال هذه الجولة التى تصادف قيامه بها متخفيا برفقة وزيره، وهل يملك الوزير معارضته؟ طرقا الباب وأنبآ عن مقدمهما بحكاية عجيبة تماما كافية للتصديق، فأذن لهما بالانضمام إلى الحفل، والكلمة من فم متجهم الوجه هى التحذير لكل وافد

جديد ونقش على الجدران يأمرهم بالكف عن الانشغال بما لا يعنيهم، وإلا فالمخاطرة بابتلاء مرير. ومضى كل شئ فى البدء على ما يرام.

وفجأة تأتى المضيفات بأشياء مثيرة عندما تدخل كلبتان سوداوان، فتشرع إحدى الفتيات فى جلدهما حتى يأخذها الوهن، وعندئذ تنتحب ثم تضمهما وتقبلهما، ثم أخيرا تصرف الكلبتين خارجا، ثم تطلب الفتاة الثانية من الثالثة أن تعزف الموسيقى، فتستجيب وتغنى عددا من قصائد حب ملتاع حتى تمزق الأخت الثانية ثيابها وتسقط مغشيا عليها فيبدو على جسدها العارى آثار الجلد الوحشى، وعندما تفيق تؤتى بثياب جديدة، ويتكرر المشهد نفسه، مشهد الغناء والتمزيق والغشيان مرتين أخريين.

ولما نفدت طاقة استساغة الحاضرين لما رأوه فى ليلتهم من أحداث بشعة، تحللوا من وعدهم وطلبوا تفسيرا لها. وفور إيماءة من الفتيات، ظهر عبيد مسلحون فأخمدوا السألة الحمقى وكادوا يطيحون برءوسهم. فأنشد الحمال أبياتا رقيقة فى الغزل استدر بها عطف سيدة البيت إلى حد كاف، فتغير الموقف من حولهم: يمكن للضيوف أن يمضوا إلى سبيلهم ، ولكن ليس قبل أن يحكى كل منهم حكايته. ويتضح أن الدراويش ما هم إلا أمراء عانوا من صروف متفاوتة، وها هى حكاياتهم.

ذهب أول الأمراء فى زيارة لعمه فى مملكته، فاستعانه ابن عمه فى أمر غريب، بأن نزل مع امرأة ملثمة إلى سرداب وطلب من بطلنا أن يخفى المدخل بعد أن يسده. واستجاب البطل فنفذ ما طلب منه حتى لم يعد قادرا على تبين الموضع. ولما عاد البطل إلى مملكته وجد أن أباه قد أطاح به وزيره الخبيث. وكان هذا الوزير قد فقد إحدى عينيه عندما طاش سهم فأصابها، كان الأمير قد سدده نحو طائر، وأدى هذا الأمر إلى ضغينة بين الوزير وبطلنا منذ ذلك الوقت فاقتص منه بجزاء من جنس الذنب، ولم يكتف بذلك فأمر بقتله ولكن الجلاد خلى سبيله، ففر الأمير إلى مملكة عمه، فوجده ما زال يندب اختفاء ابنه فأنبأه بطلنا بأمر السرداب، فذهبا معا للبحث عن الموضع فظهر لهما هذه المرة، فأزاحا عنه الغطاء ودلفا فإذا القبو عامر بصنوف من الغذاء، وإذا هما يجدان جثتين متفحمتين فوق سرير يكتنفه ستر شفاف.

فهم الملك الأمر على الفور، وعرف من هما اللذان يشغلان هذا المكان. إنهما بنت عم الأمير وشقيقها اللذان جمع الحب بينهما طويلا، فحاولا أن يجدا الأمن والدعة فى هذا السرداب، فالتهمتهما النار جزاء إلهيا بدلا مما التمساه من متعة دفء الشهوة. وما كاد العم يتخذ من البطل وليا له حتى ترامى إلى السمع قعقعة سلاح، وإذا بجنود الوزير الخبيث قد غزوا المدينة، وقتل العم. وما كان للأمير الشاب إلا أن ينجو بنفسه فالتمس طريقه إلى بغداد، وعند بوابة المدينة كان لقاؤه برفيقيه فى الليلة نفسها التى التقوا فيها معا بعد ذلك بالفتيات الثلاث.

أما حكاية الأمير الثانى، فتبدأ برحلته إلى الهند لزيارة ملكها، وفى الطريق دهمته عصابة من قطاع الطرق، فهرب ولكنه وجد نفسه فى مدينة غريبة آواه فيها خياط طيب، وأعطاه بلطة يتكسب بها عيشه. وبينما الأمير يحفر ذات يوم حول جذع شجرة أراد قطعها إذ به يكتشف مدخلاً إلى موضع تحت الأرض فوجد بداخله امرأة على غاية من الجمال أخبرته بأن عفريتاً خطفها ليلة عرسها وأودعها هذا المخبأ حيث يأتيها كل عشر ليال فيبيت معها ليلة، وإذا ما أعوزها شئ فى غيابه فما عليها إلا أن تستدعيه بلمسة على نقش فى عتبة المكان. ثم دعت المرأة الأمير إلى مشاركتها طعامها وفراشها حتى يحين موعدها القادم مع العفريت. وقضى الاثنان وقتهما على أحسن ما يكون حتى ثمل من الخمر والطرب ليلة فقرر أن يتولى أمر هذا القرصان مرة واحدة وإلى الأبد.

فاستدعى العفريت، ولدى وصوله استفاق البطل تماما من سكره فلاذ بالفرار، غير أنه فى عجلة من أمره ترك فأسه ونعله. ولم تفلح الأغلال ولا السياط ولا التعذيب فى إكراه المرأة على الاعتراف للعفريت بأمره. ولكن الفأس وشت به، وسرعان ما استدل بها العفريت على مكان الخياط فاشتط بالأمير وأعاده إلى المغارة لمواجهته بالمرأة.

قطع العفريت، فى نهاية الأمر، المرأة إلى أشلاء، ولكنه لم يستوثق تماما من جرم البطل فاكتفى بأن مسخه فى هيئة قرد. وهام القرد فى الأرض حتى وصل ساحل البحر فالتقطته سفينة تجارية. غير أن القرد لحسن الحظ قد بقى له من الأمير نباهته وعلمه ومهاراته اللطيفة. ووصلت رقعة بخط القرد إلى الملك استرعت انتباهه فأذن له بالمثول فى حضرته، وأبدى القرد بشائر طيبة، ولما كانت ابنة الملك خبيرة بالسحر فقد أدركت أنه رجل مسحور. فطلب الملك منها أن ترده إلى هيئة الإنسان حتى يتخذه وزيراً له وزوجاً لابنته. أخذت الأميرة تتمتم لتحضير العفريت لمجالدته حتى يفك الطلسم، وكانت حرباً مستميتة وطويلة تلك التى قامت بينهما وتشكلا خلالها بأشكال مختلفة. تصارعاً فى الهواء وتحت الأرض، وتحولت الأميرة أخيراً إلى نار وجهدت فى تدمير العفريت. ولكن شرارة طائشة ذهبت بالعين اليمنى للقرد إلا أنه عاد إلى هيئة الإنسان. ثم انتهت المغامرة نهاية سيئة؛ إذ إن النار السحرية التى استدعتها الأميرة لم تتركها لحالها فلم تمض إلا دقائق قليلة من نهاية الصراع حتى تحولت الأميرة إلى رماد بفعل حريق تلقائى مخيف. وكان لابد للأمير أن يغادر هذا البلد، فحلق لحيته وتزيا بزى درويش ثم اتخذ سبيله إلى بغداد.

وأما حكاية الدرويش الثالث واسمه «عجيب»، فتبدأ بتحطم سفينته عند جبل أدامانت وهلاك كل بحارتها، أما عجيب فقد بقى ليكون الوحيد الذى قدر له أن يلقى بفارس نحاسى مسحور من قمة صخرة إلى الأمواج فيخلص الملاحة من المغناطيسية الفاتكة فى التمثال. ويلقن عجيب فيما يرى النائم ماذا عليه أن يفعل، ويعلم أن نوتيا نحاسيا سيظهر ليبحر به إلى شواطئ مألوفة بعد أن ينهى هذه المهمة. ويجرى كل شئ حسبما علم من قبل، غير أنه، عندما حان موعد الخلاص، لم يتمالك عجيب كتمان سعادته فهلل وكبر، وهذا ما كان قد نهى عنه فى رؤياه. وما كاد ينطق باسم الله حتى وجد نفسه وسط الأمواج وقد غرق القارب، ولكن موجة عاتية قذفت بالفتى فوق جزيرة فى اللحظة ذاتها التى لمح فيها عددا كبيرا من العبيد يحملون زادا من سفينة ويودعونه فى مخبأ تحت الأرض. وأخيرا يظهر شيخ كبير يقود صبيا إلى المغارة، ثم يخرج الشيخ وحده، ويغطى مدخل المغارة ثم يعود الجميع إلى السفينة ويبحرون عدا الصبى.

سلك عجيب الطريق من فوره إلى المخبأ فأخبره الصبى أن أباه أخفاه هنا لأن المنجمين قرأوا فى طالعه أنه عندما يبلغ الخامسة عشرة من عمره سيقتل على يد الرجل الذى سيطيح بالفارس النحاسى من فوق جبل أدامانت، وذلك قبل انقضاء خمسين يوما من سقوط الفارس. وإذا تصادف وعاش الصبى آمنا هذه المدة، فإن الخطر زائل لا محالة. وقد مضت عشرة أيام منذ غرق الفارس النحاسى فى البحر وبقيت أربعون يوما أخرى.

بهت عجيب؛ إذ ليس هناك رغبة أبغض إليه من رغبته فى قتل هذا الغلام الجميل. ولكنه لم يكشف له عن شخصيته، غير أنه عرض على الغلام أن يصاحبه وأن يحافظ عليه خلال فترة استخفائه، فلعبا النرد معا، وتسامرا، وتوثقت بينهما الصداقة. ولما حان اليوم الأربعون طلب الغلام من عجيب أن يأتيه بشريحة من البطيخ فاضطر عجيب إلى القفز كى يصل إلى سكين موضوع على رف عال فتعثر ثم سقط فطعن الغلام.

ولما جاء الشيخ الكبير وعبيده ووجدوا جثة الغلام انصرفوا باكين. وجهد عجيب فى التخفى خوفا من أن تلحظه الأنظار. واستطاع بعد شهر أن يعبر البحر بعد أن حسر الجزر مياهه إلى أرض يابسة، فانتهى به المطاف إلى قصر مصفح بالنحاس رأى فيه عشرة من الفتية أحياء وكلهم عور بالعين اليمنى، فسمحوا له بالدخول ولكنهم حذروه من أن يسائلهم السبب فى شأنهم. ولكن دأبهم الشنيع على النواح عقب كل طعام أثار فضوله فأراد أن يعرف حكاية هؤلاء العشرة بأى ثمن، وتلك موتيفة مألوفة. تركه العشرة على مضض يكتشف الأمر بنفسه، فدثروه بفرو كبش وخاطوه عليه كى يحمله طائر الرخ إلى قمة الجبل. وهناك تجرد عجيب من الفرو ومضى إلى القصر فدخله، فوجد فى استقباله أربعين فتاة رائعات الجمال، قدمن إليه جميعا الطرب والبهجة واللهو فى صحبتهن. ولكن الفتيات كلهن أميرات وينبغى لهن أن يزرن أهليهن لمدة أربعين يوما تبدأ من أول يوم فى العام الجديد. فأعطين عجيبا مفاتيح غرف القصر، وهذه الغرف عددها مائة، وتسع وتسعون منها تحوى من الروائع تسلية تعوضه، أما الغرفة المائة فإذا دخلها فذلك يعنى الفراق بينه وبين الفتيات إلى الأبد. وأما الأبواب فمؤدية إلى بساتين خلابة، ورياض غضة، وكنوز هائلة. ولكن عجيبا فى اليوم الأربعين لم يغالب إغراء فتح الباب الذى نهى عن فتحه. فوجد فى الغرفة حصانا هائلا أسود اللون فاعتلاه، ولكن الحصان لم يبد حراكا، وما كاد عجيب يلهب الحصان سوطا حتى نشر جناحيه القويين وطار به فى الهواء حتى أوصله إلى القصر الذى رأى فيه الفتية العور العشرة، ثم ألقى الحصان به ولوح بذيله فى وجهه ففقأ إحدى عينيه. ولم يكن بالقصر سوى الحجرة التى رأى فيها الفتية العشرة من قبل، فارتدى عجيب زى الدراويش والتمس طريقه إلى بغداد.

وأما الخليفة ووزيره فقد أعادا الحكاية نفسها التى اتخذاها تعلة فى بدء الزيارة. عندئذ أذن للضيوف بمبارحة المنزل. ولكن هارون الرشيد استدعى الفتيات والدراويش فى اليوم التالى، وأمر الأخوات الثلاث بتفسير أفعالهن فى الليلة الماضية. وكانت الفتاة وحكايتها مع الكلبتين أول ما يقال.

كان لها أختان شقيقتان، وأخريان من الأب نفسه ولكن من أم أخرى؛ واحدة منهما هى التى ظهر على بدنها أثر الجلد، والأخرى ربة البيت. وتشمل حكايتها ، الأختين الأوليين منهن. لقد اقتسم الأخوات بعد موت والديهن ثلاثة آلاف دينار تركتها أمهن، فاستغلت صاحبة الحكاية نصيبها فى تجارة النسيج فأربت. أما أختاها الكبيرتان فقد تزوجتا من زوجين معدمين ثم هجراهما، فآوتهما الصغرى فى بيتها وأحسنت معاملتهما، ولكنهما لم تتعظا بما جرى لهما فتزوجتا مرة أخرى، وجرى لهما مثل ما جرى فى السابق. وحدث أن الأخت الصغرى اعتزمت القيام برحلة تجارية بعد فترة من لجوء أختيها إلى منزلها مرة ثانية، فاصطحبتهما، ولكن السفينة ضلت طريقها فى أعالى البحار، ورست بالقرب من مدينة قد مسخ كل سكانها حجارة. وبعد أن طوفت الفتاة بقصر الملك وقعت عيناها على شخص يعيش وحيدا، رأت فيه فتى يشبع فضولها، وعرفت منه أن أباه كان ملكا على أهل المدينة، وأنهم جميعا كانوا يعبدون النار. وذات يوم طرق سمعهم صوت من السماء يدعوهم إلى نبذ عبادة الأوثان وإلى عبادة الله، ولكنهم تشبثوا جميعا بالرفض فصاروا حجارة عدا الأمير الذى لقن تعاليم الإسلام سرا. طلبت الفتاة الزواج من هذا الفتى الذى ظل وحده حيا فوافق، ولكن الأختين اللتين سبق طلاقهما مرتين عز عليهما لسوء حظ الفتى أن تريا نجاح أختهما وخطيبها، فألقتاهما من فوق ظهر السفينة فغرق الأمير المؤمن على الفور، بينما وصلت الفتاة إلى البر، وهناك أنقذت حية كان يطاردها ثعبان. ولكن الحية التى لم تكن فى الحقيقة إلا عفريتة

مسلمة صممت ممتنة على أن ترد الإحسان بالإحسان. فأحضرت الأختين الحاقدتين وسحرتهما كلبتين، وعندئذ أخذت الفتاة والكلبتين وأعادتهن جميعا إلى منزلهن فى بغداد. وهناك أمرتها العفريتة أن تجلد كل كلبة ثلاثمائة جلدة كل ليلة، وإذا ما فشلت فى ذلك فإنها ستنقلب كلبة هى الأخرى وتخسف بها الأرض.

وأما حكاية المرأة التى ظهر على بدنها أثر الجلد، فهى أقل إعجازا. لقد استدرجتها عجوز شمطاء إلى منزل غريب حيث التقت شابا مليحا طلب يدها فقبلته، فكتبا عقد الزواج، وكان شرطه الوحيد أن تغض بصرها عن سواه من الرجال. وكان زواجا سعيدا إلى أن أخذتها العجوز الشمطاء نفسها يوما إلى السوق حيث رفض تاجر شاب أن يتقاضى منها ثمن ما اختارته من قماش إلا قبلة من ثغرها، وأقنعتها الشمطاء بأن الأمر لا ينطوى على نتيجة خطيرة، فأذعنت المرأة، ولكن التاجر أوغل فى القبلة فعضها فجرحها، ولم ينطل على زوجها تفسيرها لتلك الظاهرة. فأوثقها عبيده، وكادوا يشطرونها نصفين، ولكن العجوز انبرت للدفاع عن حياة المرأة فتراجع الزوج عن قتلها، ولكنه عاقبها بالجلد الفظيع، ثم حملها بعد ذلك عبيده فاقدة الوعى إلى بيتها الأول، وعندما شفيت مما أصابها ذهبت لتلقى نظرة على قصر زوجها، فوجدت الشارع كله حطاما. ثم ذهبت لتعيش مع أختها غير الشقيقة وهى الفتاة الأولى، وانضمتا إلى أختهما الصغيرة وهى الفتاة التى ليس لها حكاية.

والآن، وقد حكى كلٌّ حكايته، طلب الخليفة من المرأة أن تستدعى العفريتة الأفعى فتجسدت على الفور واستجابت لأمر هارون الرشيد وفكت سحر الكلبتين، ثم أعلنت أن زوج المرأة التى ظهر على بدنها أثر الجلد لم يكن إلا ابنه «الأمين» الذى عينه الخليفة وليا للعهد. ثم جاء دور الخليفة ليتخذ موقفا وسطا ويقيم العدل، فزوج المرأة الأولى وأختيها الحاقدتين من الدراويش الثلاثة العور وعينهم حجابا له، وأعاد زواج ابنه الأمين من المرأة التى ظهر على بدنها أثر الجلد، سيرته الأولى، ثم تزوج هو من المرأة التى لا ماضى لها تحكيه.

سوف يلحظ القارئ على الفور أن الحكاية ما هى إلا سلسلة من الأصداء والخواطر. والبناء واضح أحيانا وفى أحيان أخرى يتراءى تشابك التفاصيل كأن الضباب يغلفه، ولكنه لا يغيب مطلقا. وهدفى أن أفحص العلاقة بين التماسك الشكلى للأحداث فى الحكاية وتقييم الراوى للتماسك الأخلاقى فيما يرويه من أحداث. والخصائص البنيوية فى الحكاية ما هى إلا التناسق والتشويق فى علاقات الموتيفات، أو التفاوت بينها، وهذه العلاقات لا تختلف عن العلاقات الموسيقية، وما يستمده المستمع منها من متعة إنما هو متعة موسيقية. ويمكن أيضا إثبات أن الوقفات إنما هى حيلة الراوى التى يشد بها انتباه السامع. وأنت تعلم أن شيئا ما من المقدر أن يحدث مرة أخرى، ولكنك أيضا تعرف أن هذا الشئ سيأتى من باب آخر، أو حتى من النافذة. وأنت بالطبع متلهف لرؤية كيف أن نتيجة مشابهة تجرى من خلال عملية مختلفة. ولكنك بالضرورة لا يعنيك من أمر الخير أو الشر فيها شئ، أو لا يهمك السؤال عما إذا كانت الشخصيات فى الحكايات المختلفة تستحق المصير نفسه أم لا تستحق.

وتنطوى المحاورة على مسارين مقبولين، ولكنهما لا يعنيان بالقضية الكلية، لأن حكايتنا لا تحوى البنية فقط وإنما تحوى أيضا نقدا فى البنية. وقد تكون غفلة من الناقد رؤيته أن بعض الأدباء إنما يرتادون أو يتفكرون فى مثل هذه العلاقات بين الأحداث بما تفيد به غالبا ـ بلا عمل جلى ـ كأنها نماذج تدعم الفكر الأسطورى. وقارن إدجار بأدموند Lear, v, iii, 172-173: «قد اشتراك من مثوى الفجور والظلام بنور عينيه». إن راوينا يتأمل

عين الحقيقة فى البناء الواضح وراء هذه الأحداث. وتتعجب السيدات: «يا له من توافق»، ويواصلن التعرف بنوع من الإيحاء التدريجى أن هناك توافقا وراء توافق. ثم يتبع الراوى تعجبهن بتساؤلات ضمنية تتعلق بالنماذج التى تنتظم البنية. ولنبدأ بمناقشة النماذج ثم نناقش النقد الضمنى بعد ذلك.

ـ ٢ ـ

إن الثوابت فى حكايات الدراويش واضحة وسائدة فى هذه الحكايات جميعا، ولذلك فإن اختصارها سهل. وأول ما يظهر لحظة أن يخطو الرجال عتبة القصر أنهم جميعا عور. ثم نلاحظ وجود مجموعة من الثوابت تتكرر فى رواية كل منهم عندما يروون تجاربهم. فكل منهم ضمه مخبأ أرضى مجهز تجهيزا فاخرا، وكل منهم ساهم بطريقة أو بأخرى فى بلاء من كان يسكن هذه المخابىء.

والتقنية الروائية أيضا تتقاسمها الحكايات الثلاث، وهى مثيرة جدا: فهناك تزاوج فى بعض الموتيفات السائدة فى كل حكاية منها.

الحكاية الأولى حدث فيها النزول إلى السرداب مرتين، وجاء فيها حالتان للغزو المسلح، قتل فى أولاهما الأب الحقيقى للأمير ثم فى ثانيتهما قتل أبوه بالتبنى. أما فى الحكاية الثانية، فقد قتلت سيدتان بسبب الأمير. وأما فى الحكاية الثالثة، فالمزاوجة صارخة بدرجة كبيرة ومن نوع نعهده فى كل أنواع الفولكلور؛ مثل قضاء أربعين يوما فى المغارة، وقضاء أربعين يوما أخر فى قصر الأربعين فتاة. وفى كل شطر من شطرى الحكاية حصان مسحور، كما أن النوتى النحاسى فى الشطر الأول تعقبه الجدران النحاسية فى الشطر الثانى. وكذلك حكايات السيدات فيها بعض عناصر المزاوجة، وإن كان بناء المزاوجة فيها ليس صارخا مثلما كان فى الحكايات التى رواها الرجال. فالأختان الحاقدتان على المرأة الأولى قد هجرهما زوجاهما مرتين. وزواج السيدة الثانية وطلاقها كلاهما حدث بسبب المرأة الشمطاء نفسها. كما ينبغى ملاحظة أن المزاوجات فى قصص الدراويش إنما تمثل فواصل زمنية تناوبية، بينما الثوابت المتكررة الأخرى مثل العور تمثل فواصل زمنية تجاورية. غير أن كلا منهما يمكن رسمه فى خط بيانى، فيكمل الخطان كل منهما الآخر فيعطيان انطباعا عن نسق منظم قائم بذاته.

وهناك مجموعة أخرى من العناصر المتكاملة تعزز هذا الانطباع. فالفرد أو الأفراد الموجودون تحت الأرض نزلوا السراديب طوعا أول الأمر ثم كرها فى المرة الثانية. وأما فى الحكاية الثانية، فالغلام موجود هناك تفاديا لما هو فى الحقيقة قدر محتوم. أضف إلى ذلك أن المجالات الثلاثة التى مثلتها الحكايات العربية فى (ألف ليلة وليلة) هى: الإنس فى الحكاية الأولى، والإنس و الجن فى الحكاية الثانية، والإنس والسحر فى الحكاية الثالثة. والحالتان اللتان زادت فيهما الحبكة من هذا التقسيم المتكامل لزم لهما أن تعملا مع الاعورار.

أولاهما: العلاقات بين:

- الاعورار.
- نزول المغارة.
- تغير ازدواج موتيفات معينة من حكاية لأخرى.

فالحكاية الأولى لم يكن فيها العور بسبب ما حدث تحت الأرض، كما أنه لا يعتمد على بنية مزدوجة فى الحكاية. أما فى الحكاية الثانية فالعلاقتان إيجابيتان؛ إذ يحدث التشويه نتيجة ما حدث فى مخبأ العفريت، غير أنه لم يحدث إلا عن طريق الازدواج. وأما الحكاية الثالثة فعويصة؛ إذ ليس هناك علاقة سببية بين المغارة والعين سوى علاقة شكلية قريبة جدا، لأن العور حدث فى نهاية الأربعين يوما الثانية.

وثانيتهما: أن مسؤولية البطل عن الاعورار فى كل حكاية ليست هى المسؤولية نفسها، فالحكاية الأولى ليس البطل فيها مسؤولا، كما أن المؤلف لم يحمله المسؤولية؛ إذ بالتأكيد ليس هناك نية مبيتة وراء حادثة الرمى التى أفقدت الموتور عينا من عينيه. وأما الحكاية الثانية، فإن المسؤولية كاملة تقع على عجيب لسوء حظه، وهو يعترف بذلك كثيرا. وأما حالة الدرويش الثانى، فتقع فى منطقة التيه: إذ إنه كان مخمورا عندما استدعى الجنى بادئ الأمر فبدأت سلسلة من المصائب.

وقبل أن نمضى إلى أبعد من ذلك فى فحص استعمال الراوى هذه الوقفات والموتيفات المتكاملة، ينبغى أن ننظر إلى مجموعة ثالثة من الأنساق؛ تلك هى الأضداد ـ الموازية أو المعاكسة ـ التى تتشكل واحدا إزاء واحد لتصل ما بين الدرويشين الأولين وبين السيدتين من طرق متباينة، وأما حكاية الدرويش الثالث فلا تصلح فى هذا المقام بما لها من خصوصية تامة ما دامت السيدة الثالثة ليس لها حكاية. واسمحوا لى أن أضع تخطيطا لهذه العلاقات فأرمز بالحرفين أ،ب لحكايتى الدرويشين الأولين، وبالحرفين س، ص لحكايتى السيدتين، وبالحرف ل للتوازى، وبالحرف م للعلاقة المتعاكسة:

أ/ ب [م] الحكاية «أ» احترق فيها الابن الآثم للعم حتى الموت. والعم أيضا أب بالتبنى.

الحكاية «ب» احترقت فيها الابنة الطيبة للصهر المرتقب حتى الموت.

س/ ص [م] الحكاية «س» تجلد فيها المرأة كلبتين ثم تنتحب.

الحكاية «ص» تنتحب فيها السيدة ثم تكشف عن آثار جلد بها.

أ/ س [م] الحكاية «أ» تسود فيها موتيفة ارتكاب سفاح القربى بين الشقيقين.

الحكاية «س» تسود فيها موتيفة قتل شقيقة.

ب/ ص [ل] الحكاية «ب» فيها امرأة يجلدها العفريت الغيور.

الحكاية «ص» فيها امرأة يجلدها الزوج الغيور.

أ/ ص [ل] الحكاية «أ» فيها عجز عن الاهتداء إلى المقبرة.

الحكاية «ص» فيها عجز عن الاهتداء إلى منزل الزوج[٣].

ب/ س [م] الحكاية «ب» فيها يجد العفريت الشرير البطل فى موقع تكسبه.

فيها يمسخ العفريت الشرير البطل حيوانا.

فيها يتسبب البطل فى موت الفتاة التى استدعت قوة النار لتصرع العفريت.

الحكاية «س» فيها تهديد من العفريتة الطيبة للبطلة باحتجازها فى سجن أرضى إن كلت فى تنفيذ وصايا معينة[٤].

فيها تمسخ العفريتة الطيبة الأختين الحاقدتين كلبتين.

فيها تتسبب البطلة مباشرة فى موت الشاب الذى نبذ عبادة النار.

وأما حكاية الدرويش الثالث الذى كان فى موقف خاص، لانتفاء العنصر النسائى فيها، فتحتوى بذاتها عددا من العلاقات المتعاكسة. ففى النصف الأول من حكاية عجيب نراه يقلب الحصان السحرى، أما فى النصف الثانى فنرى أن حصانا سحريا آخر هو الذى يقلبه. ونرى كذلك أن عجيبا يقتل الغلام خطأ فى آخر

يوم من الأيام الأربعين الأولى ولكنه يظل معافى، وعندما تبدر منه مجرد هفوة فى نهاية الأربعين يوما الثانية فإن التشويه يلحقه.

-٣-

إن حكايات الدراويش تحمل دلالة بالنسبة إلى البحث البنيوى الصرف. وأعتقد أن هذه الدلالة ليست المعنىْ الكلى فى الحكاية، ولكنها بالتأكيد تلعب دورا يشبه إلى حد ما دراما المعانى.

والدليل هو حكاية اعتراضية قصيرة جدا لدرجة أنى لم أوردها فى المجمل. فهى تختص بالرأفة، وقد رواها الدرويش الثانى فى محاولة استدرار عطف الجنى الذى هدده بالقتل... رجل طيب يلقى به حسود فى حفرة. وبينما الرجل الطيب فى الحفرة يرد إلى سمعه مناقشة بين بعض العفاريت عن طريقة يشفون بها الأميرة الممسوسة. ويجاهد الرجل للخروج من الحفرة ثم يشفى الفتاة ويصبح وزيرا لأبيها. وعندما يلتقى الحسود الحاقد مرة أخرى يقابل إساءته بالإحسان... إذا ما أخذنا فى اعتبارنا هذا الجزء الذى يبدو كأنه حشو، وتأملنا موقعه المتوسط من قلب حكاية الدرويش الثانى، فإننا نرى أنه يمنحها ثقلا تاما كما فى حكاية صخر التى أكدها موقعها فى «حكاية مدينة النحاس»، وبذلك نحصل على صورة جديدة من الموتيفات السابقة يمكن أن نقدمها فى شكل تناسب: فالعلاقة بين الهبوط الاختيارى والرؤية المادية تقابل العلاقة بين الهبوط الجبرى والرؤية الروحية، والهبوط حدُّه العالم الأرضى فى كل حالة: فالرجل الطيب يلقى به فى الحفرة حتى يكاد يموت. والدراويش بمحض إرادتهم ينزلون فيلتقون شخصيات مغلوبة إما كانت قد هربت من الحياة العادية وإما انتزعت منها انتزاعا، وكان مقدرا لها أن تواجه الموت بصورة عنيفة. والتشوه فى كثير من التراث الأسطورى يحدد أشخاصا يقفون بين الموت والحياة[٥] بشكل ما. وأحيانا تواكب الحكمة المتزايدة فقد الرؤية المادية كما هو الحال فى شخصية تريزياس. ومع ذلك، فإن العور فى حكايتنا مجرد خسارة أو نقص أدى إليه نوع خاطئ من التوسط بين الموت والحياة.

وكما نرى ، فإن المستويات المتفاوتة لما ينبغى أن يتحمله الدراويش من مسؤولية عن العور إنما تشكل مجموعة متكاملة. وقد نكون الآن أميل إلى الاتفاق على أن التفاوت فى النية والجرم لا يساهم إلا فى إقامة شمولية للقانون الذى يقره التناسب الذى ارتأيناه؛ وأن الجانب المتكامل من المسؤوليات لا يدعو إلى إثارة أكثر من سؤال، وهذا لا يزيد عما يفعله التوزيع المتكامل للشخصيات المساعدة للبطل مثل السمك والطير والبهائم فى الحكايات الروسية[٦]، ولكن هذا لن يفعل ذلك بصورة كاملة.

- ٤ -

والسبب فى أنه لن يفعل ذلك بسيط: وهو أن شخصيات الراوى حيرتها مشاكل العدل دائما. فقضاء الوزير بالقصاص لعينه فى حكاية الدرويش الأول قد صوره الراوى كأنه أمر خسيس حقير. وإننا لنرى ما يراه الراوى من أن ما قام به الوزير إنما هو محض انتقام، وأن الرجل المنصف قد يتساءل عن ما إذا كان التلف قد حدث بتدبير مبيت. وأما الدرويش الثانى فينال نصيبه أيضا من التأزم الأخلاقى. ويشرح الجنى أن قانونهم يبيح لهم قتل الزوجات الخائنات، ولكن ليس واضحا على الإطلاق أنهم يجب أولا أن يمزقوا أولئك الزوجات إلى أشلاء. وواضح أن تعاطف الراوى إنما يميل مع المرأة المذنبة التى رفضت فى شجاعة أن توقع بالبطل. بل إن تكييف العدالة بالرحمة قد حد من قدرة العفريتة الطيبة فى حكاية السيدة الأولى، فتراجعت عن قتل الأختين الحاقدتين كى تعفى المرأة مما قد تشعر به من حزن عليهما، ولكنها تهددها بسوء العاقبة إذا ما كلت عن جلد الأختين يوميا بعد أن مسختهما كلبتين. كما أن

العفريتة نفسها تظهر أمام الخليفة فى المشهد الختامى، وتعلن أن السيدة ذات الندوب قد حق عليها العقاب لأنها خرجت على وعدها للأمين، وهنا نضطرب من جديد، لأن صورة المرأة جميلة وديعة، وأنها ظلت على وفائها لزوجها المعتل المزاج، وأنها ليست على الإطلاق من ذلك النوع الكياد الخبيث من النساء الذى تصوره الحكايات التى تشف عن كراهية النساء فى (ألف ليلة وليلة).

والشخصيات التى عوقبت قد أذنبت بدرجات متفاوتة، ولكن الشخصيات التى تزعم أنها تخدم العدالة إما شريرة وإما آلية. والحكاية الاعتراضية عن الرجل الذى ألقى فى الحفرة تتضح من جديد أهميتها؛ فهى تمتدح شخصا ترفع عن التطبيق الآلى الشرس للثأر. وقد أدى بنا ذلك إلى أن نشعر عندما نترك الكتاب بأن العدالة شئ معضل، وأن كثيرا من الأسباب والمؤثرات والنوايا والظروف ينبغى أن تكتشف قبل إجازة حكم مقنع. أما الابتسارات فلا يمكن قبولها.

يمكن أن يكون التناسب الذى أتمتـــه الحكاية الاعتراضية نوعا من العدل، أو بعبارة أخرى «عدل البنية»، وهذا التناسب هو: الهبوط الاختيارى المشارف للموت بالنسبة إلى العور المادى مكافئا الهبوط الاضطرارى بالنسبة إلى الرؤية الروحية. ولكن الراوى يثق أننا قد نفكر أيضا فى شروط العدل الإنسانى. وأن الأمر كله عندئذ ينبغى أن يصبح أقل بكثير من حيث النقاء مما ينبغى أن تكون عليه البنية؛ فالرجال الثلاثة مسؤولون عن تشوههم بطرق مختلفة، وعلى حد تصور العدالة الإنسانية للأمر تعتبر العلاقات السببية بين الهبوط والاعورار قاصرة؛ إذ لا سبب فى الحالة الأولى، والسبب غير مباشر فى الحالة الثانية، وبعيد للغاية فى الحالة الثالثة. إن عدل البنية يكشف عن قانون عنيد؛ قانون العين بالعين، وهذا القانون يقتص بصورة غامضة فى لحظات غير متوقعة. ونحن، وإن كنا قادرين على فهم شروطه، لا نشعر برضى أخلاقى عندما نشهد نتائجه.

والصدام بين نوعى العدل صدام كلى أبدى بالطبع. وتناسبنا يستن قانونا ولكنه غير أخلاقى، وقد ظهرت العدالة فى بنية الحكاية بشكل غير أخلاقى. فالراوى يذكرنا فى حكاية بعد أخرى أن العقل الإنسانى يرجو نظاما أخلاقيا يضع فى اعتباره نوايا المتهم والظروف التى أدت إلى سلوكه قبل إجازة حكم عليه. والحكم فى البنية يهزأ برجائه. والصراع فى غير حاجة لأن يقرره المؤلف بصورة جلية؛ فهو قريب من السطح بما يكفى لخلق قلق عميق.

والقلق له حيوياته الخاصة، والسؤال المتعلق بالعدل الإنسانى يهيئ لنا أفكارا ثانية عن المعنى الذى يمكن استخلاصه من الثوابت السائدة فى الحكاية، وهى الهبوط والعور. ويضطرنا التأزم الناتج لاتخاذ نظرة ثانية حذرة تجاه الترتيبات الأخرى الكثيرة العاملة بين الأحداث والشخصيات، فنتساءل فى نهاية الأمر عن الهدف من هذه اللعبة.

ـ ٥ ـ

وإذا كان بعض الحبكات فى الحكاية قد أشعرنا بالقلق، فإن آخرها ببساطة يفجأنا بصورة فكهة، إذ تزوج كل منهم. فالأمين قد أمره الخليفة أن يعيد إلى عصمته تلك المرأة التى سبق أن ضربها ولفظها. أما المرأة الأولى فقد تزوجت من الدرويش الأول الأمير، وأما الأختان الحاقدتان فقد أصبحتا زوجين للدرويشين الآخرين قبل أن تقول أى من العروسين كلمة أسف أو يقول أى من العريسين كلمة شكر. ونحن نشك تقريبا فى أن الخليفة فهم كل هذه الأحداث فهما طائشا، وهو الذى آثر العافية فاختار الزواج من المرأة التى لا ماضى لها.

إن الفضـول الذى أبداه الدراويش فى منزل السيـدات قد بين أنهم لم يأخذوا العبرة من مغامراتهم. ولو أنهم كانوا قد اعتبروا من انسياقهم إلى مزالق فاصلة شارفت بهم الموت، لكان النقش الذى يحذر من السؤال عما لا يعنى قد اتخذ دلالة عميقة بالنسبة إليهم. وهكذا، عادت كل الشخصيات إلى الحياة العادية دون أن يطرأ عليها تحول: فليس هناك ندم على ما بدر منهم، ولا أكسبهم العور حكمة، كما أن الزواج الأخير لم يكن فى محله، وقد جاء من حيث ترتيبه بمثابة تعليق ساخر على المواقف الأخرى فى الحكاية.

يضحك الراوى قليلا على الأمراء الذين انقطع منهم الرجاء، ولكن الضحك كان علينا؛ على المتلقى. فنحن نرى أكثر مما ترى الشخصيات، ولكن سعادتنا بذلك ليست أكثر. وقد تكلم هوفمانتشال عن صفاء (الليالى)[٧] مع أن هذه الحكاية لا تعنى بالصفاء ـ أو بالانطلاق ـ الذى يؤدى إليه التأمل المنفصل للانسجام الرائع الذى يحمد عالما أخلاقيا تسوده المفاجآت. والراوى يكفيه أن نكتشف فى العالم نغما يصدح، ثم ندرك أننا لسنا جمهور هذا النغم، وإنما نحن أوتاره.

الهوامش:

(١) يمكن الدفع بأن المسلم المتطرف إذا قرأ هذه الحكاية فإنه لا يعبأ بالموقف الأخلاقى. والحقيقة أن تطرف مثل هؤلاء يرجع إلى اعتقادهم بأنهم ينضوون إلى ظل معرفة أرقى أخلاقية تجب أخلاقية العامة. ويمكن الدفع أيضا بأن من الصوفيين من تغزل فى إله وهمى. ولا شك أن حكاية «مدينة النحاس» ربما كانت منهجية إلى حد أنها فى نظرهم لا تنطوى على استعمال رمزى.

(٢) Macnaghten, 1, 56- 141; Habicht,1, 146-349.

(٣) هذا التوازى ضعيف لأن المنزل وإن كان قد تحطم إلا أن الموقع كان يمكن الاهتداء إليه. ويلاحظ أن عدم الاهتداء إلى القبر إنما هو ببساطة دليل على تدخل السماء. ولحد الصوفى البار مجهول فى «**الحلية**» لأبى نعيم الأصبهانى جـ٢ ص ٨٤.

(٤) Habicht, 1, 326. Not in Macnaghten.

(٥) CF. C. Lévi- Strauss. **Mythologiques**, 1 (Paris, 1964), 61.

(٦) CF.V. Propp, **Marphology of the Folktale**, trans, L. Scott)Austin, Texas, and London, 1968), 53-54.

(٧) In his preface to the Insel Verlag edition of Littmann's translation, die Erzählungen aus den tansendundein Nächten (Wiesbaden, 1953), 1, 14.



المـــرأة ـ الحكـــايــة

فـى «الحمـال والبنـات»

من ألف ليلة وليلة

مصطفى الكيلانى *

١ ـ فعليّة الخطاب الحكائى .

١/٠

« كـان هناك إنسـان من مـدينة بغـداد وكـان أعزب وكان حمالاً ...» .

ينفـتح وجـود النص على زمن هو الماضى البـعيـد ويرتبط بـ «إنسان» فى مكان محدد هو بغداد .

بات (فاعل) يبدو شبه محدد، حاك يظهر فى مركز الفـعليـة السـردية الأول، ليس دالا مـصرحـا به ولا هو افتراض محض، بل وجود فى الغياب أو خفاء فاعل .

«كـان هناك ..» ، مـجرى سردى بدئى يتـضـمن عدداً لا نهائيا من الاحتمالات، كأن يقال : «كان هناك امرأة...» أو « كان هناك مدينة...» .

وإذن، فالجملة السردية الأولى تقضى أن تعدم فى لحظة مخصوصة كل الاحتـمـالات الممكنة. فيستقر المجرى الحكائى فى موقع رجل حـمال أعزب وفى مدينة هى بغداد وزمان هو الماضى. ويكتسب الملفوظ الحكائى سماته الخاصة بالتوغل فى هذا الموقع خروجاً آنيا من «اللا ـــ دلالة» فى الفـراغ أو العـدم الحكائى إلى دلالة المحكى الموصوف وما يتضـمنه من حلقات فعلية سردية مختلفة، متعاقبة أحيانا ومتداخلة أحيانا ومتضادة أحيانا أخرى .

ويتأكد وجود الملفوظ الحكائى بالتقبل الذى يبدو عند القراءة نقطة متحولة، أى فعلية سردية أخرى تواصل الفعلية الأولى، تتأثر بهـا دون أن تؤثر فيهـا، شأن ارتباط اللاحق بالسـابق وإن اختـزن السـابق إمكانات وجـود اللاحق . ويميل الملفـوظ الحكائى إلى وضـوح الرسـالة وتجلى معانى مدلولاتها؛ إذ لا يهدف الحاكى إلى إدخال المتقبل فى دائرة العجيب الغامض بل يسعى إلى إمتاعه برسم الحركات والهيئات، وبعض ملامح الجسد الممكن فى عرائه، بغية إمتاعه وتحريك مخياله دون كبير عناء .

---

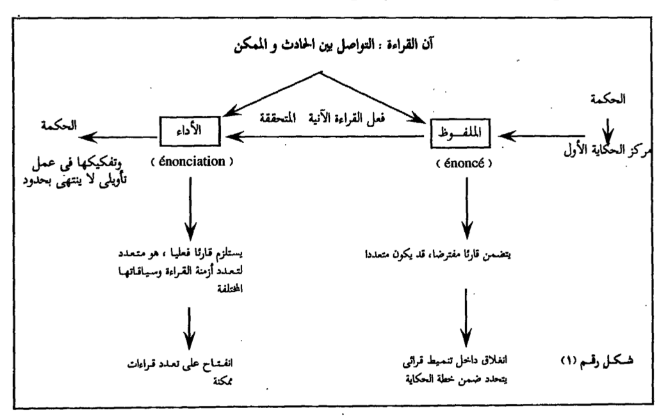
* جامعة الوسط ، سوسة ، تونس .

١/١ .

إلا أن المتقبل اثنان، أحدهما خارج عن النص ـ الملفوظ متصل به بفعل القراءة، والآخر قائم فيه. فيبدو الأول نقطة متحولة فى مجرى الزمن لتعدد لحظات القراءة وسياقاتها ، وهو قارئ عدد، فى حين يتجمع الثانى عند تقبل الملفوظ وتفكيك عناصر بنائه وتجويز ما يمكن تأويله قارئا واحدا مفترضا، وإن تعددت الإمكانات القرائية ، لأنه من النص ـ الملفوظ وإليه، برغم تحوله إلى فعل أداء يستلزم وصل الملفوظ بالتقبل فالحاكى، وقد أسس النص ـ الملفوظ ، تمثل من البدء قارئا ما هو القارئ المفترض وتنميطا قرائيا يستجيب لخطة الحكاية وغرضها الحكمى والإمتاعى ، فى آن، الكامن فيها، كما وضع حلقات تواصل بين أطراف عدة: راو هو قناع الحاكى، وملفوظ قابل من داخل بنائه للتلقى والفهم و متقبل هو جزء من مشروع الحاكى، بعضه مجموع دوال يتضمنها النص، وبعضه الآخر إمكانات تأويل تفتح الملفوظ الحكائى باستمرار على مستقبل القراءة المتعددة فى أزمنة وسياقات مختلفة. فالمتقبل الثانى (القارئ المفترض) مجرد فى ضمنى الملفوظ الذى استقر فى مدار خطة حكائية مشتركة تكررت أنساقها المعرفية فى تراث الحكاية، واستلزمت إخضاع نسيج الأحداث والشخصيات، وشتى المدلولات، لمركز قيمى له ثوابته العقدية لتبليغ حكمة بأساليب حكائية يراد بها الإمتاع والإفادة معاً .

ولئن تعددت حلقات الإيصال وأساليبه ومواطن التقبل، فإن الخطاب أحادى الغرض يذكر بالبدء فى مطلع الحكاية الإطارية لـ (ألف ليلة وليلة) [١] ، إذ ينفتح على الكشرة فى الأساليب والدلالات الفرعية وينغلق فى الاتجاه الآخر للتقبل،كى يستعيد تمركزه الأول ويندمج فى الموقف الحكمى ذاته الذى من أجله تأسست الحكاية .

إلا أن القراءة فعل مغاير لفعل الحكاية، ذلك ما يجوز فى بعض القراءات تفكيك الموقف الحكمى للوقوف عند الثوابت الدفينة المنتشرة آثارها داخل نسيج الأحداث، فتختلف دلالة القارئ والقراءة من الملفوظ ذاته إلى الأداء الذى يحول الملفوظ إلى فعل تلفظ فى آنية القراءة : (شكل رقم (١))



شكل رقم (١)

وتتولد عند القراءة مجموعة أسئلة، تجسم اندماج القارئ فى ذات الملفوظ وتواصله مع الحاكى الأول واضع الحكاية، ومع الحاكى الثانى (الراوى) المباشر لنقل الأحداث من موقع يحدده له الحاكى الأول، ومع الشخصيات والأحداث فى توزيعها الوظيفى، والدلالات الحكائية فى لعبة انكشافها واحتجابها : (شكل رقم(٢))

٢/١

فلم اختيار «حمال» بطلا للحكاية؟ ولم التخطيط حكائيا لإدخال الحمال إلى القصر؟ وما السر فى هدم الحدود الفاصلة بين الحمال (الرجل) والمرأة، وإزالة الحواجز بين فئة الكادحين، ممثلة فى الحمال، ومالكى السيادة والمال والجاه كما يظهرون فى النساء والقصر وما فى القصر من بذخ واستهتار ؟

لا تنحبس فعلية الخطاب الحكائى فى حال عارضة، أو حادث يتكرر، بل تنبثق من حدث يختزن عددا من إمكانات التفرغ والتكاثر: «وبينما هو فى السوق يوما من الأيام متكئا على قفصه إذ وقفت عليه امرأة ..».

إن «إذ» الفجائية قضت، منذ البدء، نفى الاحتمالات المتعددة لتطور الأحداث؛ فهى لعبة التجميع والاستثناء، أو «الانتخاب» الذى يحتم اختيار إمكان واحد ونفى جميع الإمكانات الأخرى دفعة واحدة فى آن الحكى ...

٢ ـ حركات النص الحكائى .

تتراكم المفاجآت قصد الإدهاش فى سلسلة أحداث تتواصل تبعا لمنطق توليدى تسمح به بنية الحدث الأول: حمال تعترض سبيله امرأة، وفى الحدث مقابلة بين المكشوف والمستتر، رجل (حمال) أعزب فى السوق «متكئ على قفصه» .. وامرأة «ملتفة بإزار موصلى من حرير ...، رفعت قناعها...، عيون سوداء بأهداب وأجفان ناعمة الأطراف كاملة الأوصاف...»، وإذا الحدث مجال سردى يؤالف بين متنافرين فى معتاد الحياة المجتمعية تبعا للظاهر والمتكشف؛ إذ يتواصل شخصان يختلفان جنسا وتركيب خلقة، ويتباعدان فى سلم القيمة الاجتماعية، استنادا فى التأويل إلى هيئة كل منهما وإلى مجمل الأفعال المتصلة بالضميرين داخل سياق المشهد الواحد .

تتواتر أفعال الأمر وتتخللها أفعال دالة على حركات تمثل الاستجابة الفورية لمجمل الأفعال الأولى :

أفعال الأمر	الأفعال الدالة على الاستجابة الفورية ..
ـ هات قفصك واتبعنى	ـ أخذ القفص وتبعها
ـ احمله ..	ـ حمل القفص وتبعها
ـ احمل	ـ حمل وتبعها
ـ احمل يا حمال	ـ فحمل وتبعها ...
ـ احمل واتبعنى	ـ فحمل القفص وتبعها به إلى أن
ـ احمل قفصك واتبعنى	أتت دارا مليحة ...

يتنزل مجمل الأفعال فى مكان محدد له علاماته وأشياؤه الخاصة يعرف لحظة التمثل الشمولى بـ«السوق» ومنه إلى «دار مليحة» ، وتجسيم شبكة الأفعال نظاما من الحركات والروابط بين الإنسان والأشياء وبين الأشياء والأشياء ضمن نسق سردى تتمحور نواته حول فعلية واحدة متكررة : الشراء، وما يتصل به من من أمر واستجابة، إنه الحدث الواحد وإن تفرع إلى أحداث صغرى تبعا لتعدد السياقات : بائع الزيتون والفاكهانى والجزار والبقال والحلوانى والعطار.. ،

شكل رقم (٢)

وللاختلاف بين الأشياء عند النظر فى الحاجات الحافزة على تعدد مرات الشراء وكما تتعدد المشاهد داخل المكان الواحد، فإن «الشراء» ، ذلك الفعل المتكرر، علامة الزمن الذى يمدد بالقصد السردى لإثبات الوظيفة الواحدة بأساليب مختلفة، وبذلك يتسع مجال الحدث تبعا لخطة السرد الحكائى فى احتفائه بالأحداث أكثر من اهتمامه بالشخصيات، كأن السارد وهو يشرف، من الأعلى، على المجال السردى ينظر إلى الأحداث فى نسيجها العام ولا يرى من الشخصيات «الحمال والمرأة وبائع الزيتون والفاكهانى والجزار والبقال والحلوانى والعطار..» إلا ظلالا باهتة لا تطفو على سطح الأحداث ولا تستقطب تأثيراتها فى أبنية نفسية بها تعرف الشخصيات فى أجناس السرد المعاصر. وتختلف المرأة والحمال عن الشخصيات الأخرى فى الاقتراب من حيز تسمية تحيل على مجتمع ما هو مجتمع الحكاية الناطق بها والمندس فيها.. وتبدو المرأة ، عند الوصل بين أجزاء الحكاية ، مبعث السرد ونواته الأولى وأفقه التأويلى. فهى بمثابة الحد، خلال الحيز السردى الأول، الفاصل بين عالم الأنثى الخاص وعالم الرجال؛ ذلك العالم الخارجى، وهى النافذة تفتح على الداخل عند انتهاء الحيز السردى الأول وابتداء الحيز الثانى .

«إلى أن أتت دارا مليحة» ، ينقطع مجرى أول للأحداث وتحصل النقلة من سياق مكانى هو مركز الفعلية كما تظهر فى شبكة أفعال إلى سياق مكانى ثان هو مركز فعلية جديدة، تتجسم فى شبكة أخرى من الأفعال تبعا لوظيفة سردية مغايرة للوظيفة السابقة: «وإذا بالباب قد انفتح..» ، بهذه الجملة السردية يكون التحول من فضاء الشارع إلى القصر وما فى القصر من أشياء وأفعال. يستحضر الراوى المتقبل ضمنيا ويحرص على إدهاشه بالعجيب المتخيل الذى يفضى إلى المرئى المحسوس .

فيجوز السارد بالانتقال من المجرى السردى الأول إلى الثانى هدم الحدود الفاصلة، دفعة واحدة، بين الفقراء والأثرياء من ناحية وبين الرجال ممثلين فى الحمال والنساء من ناحية ثانية. بذلك يغرق العجيب فى متخيل يهدم سلطة الواقع ويشرع فى الآن ذاته سلطة الحكاية .

إن انفتاح الباب يعنى فى الحكاية بدء تجاوز المحظور؛ إذ يمثل الباب فاصلاً بين عالم «الحريم» وعالم الرجال، وتكون المرأة، خلافاً للسائد، المشرع الأول لهذا التجاوز، فهى التى تجولت فى عالم الرجال (قيامها بالشراء) ، وبادرت الحمال بالكلام واصطحبته إلى القصر وأدخلته إلى البهو ثم سمحت له بأن يحضر مجلس النساء فى غياب الرجال الأقارب .

ولأن سارد حكايات (ألف ليلة وليلة) واحد وإن تعددت السياقات، فإن خطة السرد متناظمة تبعا لثوابت أسلوبية وأخرى قيمية أخلاقية تتكرر على امتداد الحكايات، وكما يستقطب الحدث الشخصية فى تدفق خطاب يتأسس بالحكمة، ومن أجلها تظهر المرأة علامة الخيانة والمكر والخديعة والقدرة العجيبة على مغالبة الرجل حد التغلب عليه أحيانا كثيرة بالحيلة والجمال، وهى مجمع تناقضات بين الجمال الخلقى والقبح الخلقى كأن– تقدم على الخيانة فى مواطن عدة تعليلا للحكاية المجملة (القص) ولإقدام شهريار على القتل (الدافع إلى القص) ، وكأن تظهر أداة للخلاص فى آن .

تستمر المرأة فى المجرى السردى الثانى علامة للحركة الدؤوب، تؤثر فى الآخر (الرجل) ولا تتأثر به. وإذا كان تغلبها الضمنى على الرجل فى المجرى الأول يرد إلى سلطة المال وحاجة الرجل (الحمال) إلى العمل للتحصل على الرزق، فإن خلال المجرى الثانى لا يحيد عن سلطة المال مع إضافة دلالة الكثرة (النساء) فى مقابلة الواحد (الحمال) ثم الكثرة القليلة عند ظهور «الأعجام الثلاثة». وكما ترد كثرة أفعال الأمر فى المجرى السردى الأول إلى المرأة، مجمع سمات القوة الغالبة (المال والجمال) ، فى مواجهة القوة النقيض ممثلة فى الجهد العضلى عند الاستجابة الفورية لمجمل أفعال الأمر،

فإنها تستمر داخل سياق المرأة ـ العدد ، فتتسع الهوة الفاصلة بين السلطة والسلطة المغايرة فى الاتجاه النقيض، ويزداد بذلك الطوق المضروب سرديا حول الرجل (الحمال) ضيقا .

يتجاوز السرد فى المجرى الثانى التباطؤ المقصود وتكرار الحدث الواحد بأشكال مختلفة إلى الحركة السريعة فى حيز سردى محدود ، فيعج المكان بالأشياء والأفعال الدالة على الحركات :

«قامت الصبية من السرير ... نهضت من السرير ... خطرت قليلا ... قالت (يليه فعل أمر: حطوا عن ...) ... أفرغن ... صففن.. أعطين الحمال دينارين ... قلن له ... قالت له الصبية .. التفتت ... قالت لها ... فقلن له.. سمعت البنات ... قالت صاحبة الدار... قالت الدلالة قامت الدلالة .. شدت وسطها.. روقت المدام .. أحضرت .. قدمت المدام ... جلست ... تضربه ... قامت البوابة... رمت نفسها ... لعبت فى الماء ... أخذت الماء فى فمها ... بخت الحمال ... غسلت أعضاءها ... مسكته...»،

تقابلها أفعال الرجل الخاضع لإرادة المرأة :

«نظر الحمال .. وجدها صبية .. قال .. فنظر.. لم ير .. قال الحمال .. قال .. فرح الحمال .. قال ... جلس » .

تواصل هذه الحكاية الفرعية إعلان انتصار المرأة على الرجل بالجمال والحيلة، وفى ذلك تكرار لوظيفة سردية وسمت الحكاية الإطار لـ (ألف ليلة وليلة) والحكاية المتفرعة عنها فى نسق توالد البنية الاستطرادية بطابع الحكمة المعلنة فى بدء السرد وشبه الخفية فى غمرة تدفق الأحداث. فالمرأة هى علامة الخطيئة فى تمثل الوجود عامة بمرجع عقدى محدد وفى الوجود الحكائى، وهى علامة الوهن فى ظاهر التركيب الخلقى ورمز القوة الغالبة؛ إذ وراء العجز الظاهر قدرة عجيبة على المغالبة حد التغلب بما تمتلكه من أسلحة الجمال والذكاء ...

إن فعلية النص الحكائى الكبرى ـ وإن لم تستقر فى معلن دلالى ـ هى فعلية مسكونة بالصراع بتوجيه ضمنى من السارد؛ ذلك الضمير المختفى وراء اسمية شهرزاد، الكيان السردى القادر على إنطاق الصمت بالكلم الحكائى وممارسة سحر اللغة عبر ذات متخيلة ؛ هى المرأة تغالب موتها وتحول المستحيل إلى ممكن يتحقق فعلا حكائيا يمنع القتل ويغير مجراه من الدم يسفك إلى القوة تولد نقيضها وتثمر حياة .

٣ ـ فى القوة، والقوة المضادة .

لا يحيلنا النص مباشرة إلى مصادر القوة ، وإنما هى علامات مختلفة يمكن أن تجمع بالتأويل فى نواة مفترضة هى الحافز الأول على فعل السرد وهى الطاقات المتعددة تسكن الأفعال وتحتم انتشارها فى علاقات تضاد أحيانا وتآلف أحيانا أخرى، مع الاختلاف داخل أى من الصنفين. تطفو القوة والقوة المضادة على سطح الأحداث عند تجميع الأفعال والدوال الحافة بها، فتبدو الأولى جمالاً يبصر بالحيلة والذكاء، فى حين تظهر الثانية قوة عضلية مكفوفة للوضع الاجتماعى (الفقر) ولانتفاء سمات القوة الأولى، ومنها الذكاء على وجه الخصوص.

على ذلك الأساس، تختزن العلاقة الضمنية بين القوتين صراعا يندس داخل أدق خيوط النسيج السردى ويسكن الشخصيات فى حركاتها الظلية الباهتة، ويخترق كامل البناء الحكائى ليومئ إلى ما وراء شهرزاد؛ حيث مركز السارد الأول المختفى ومكمن الخطة السردية .

٣ / ١

يتكرر وصف الجمال الأنثوى لتشويق السامع وشد انتباهه من وصف الدلالة فى مطلع المجرى السردى الأول إلى وصف الصبية فى المجرى الثانى: « فوجدها صبية

رشيقة القد قاعدة النهد ذات حسن وجمال وعيون كعيون الغزلان...»، وفى الوصفين إحالة على المجرد والمطلق أحيانا كثيرة، وعلى الحسى أحيانا أخرى، دون التوغل في التفاصيل. لقد اهتم السارد الواصف بإبراز الجسد الأنثوى تجسيما لرغبة الآخر (الرجل) فى التمتع بالمرأة ــ الحكاية ، وفى ذلك الوصف المشهدى صورة الآخر تنعكس فى ذات الرجل الحاكى والرجل المتقبل. فتخضع المرأة ـ الحكاية لخطة وصفية تتأسس على خبرة جمالية هى خبرة المجموعة الحاكية داخل السارد الواحد والمحكية فى سلسلة المتقبلين داخل العصر الواحد وضمن عصور مختلفة .

ليس جمال المرأة، عودا إلى خطة السرد والوصف، توغلا كاملا فى التجريد أو التدقيق، وإنما هو وجود مخيل يمر فى مجرى السرد طيفى السمات والحركات، هو العرى يشد إليه الأنظار :

«قامت البوابة وتجردت من ثيابها وصارت عريانة ثم رمت نفسها فى تلك البحيرة ولعبت فى الماء وأخذت الماء فى فمها وبخت الحمال ثم غسلت أعضاءها ثم أشارت إلى نهديها ..» .

وعند البحث فى سمات ذلك العرى تتأكد صورة الجمال الطيفى؛ إذ تلتقى الأسماء : «القد ، النهد، العيون، الحواجب، الخدود، الفم، الوجه، النهدان، البطن، الأعضاء ...»، والأفعال الدالة على الحركات: «نهضت، خطرت، رمت نفسها، لعبت فى الماء، أخذت الماء فى فمها، بخت، غسلت أعضاءها، أشارت إلى نهديها ...»، فى رسم ملامح جسد هو أقرب إلى التخييل منه إلى الرؤية فى واقع الوجود الحسى، يوصف فى إثارة لا تقتصر على الجنس بل تصل بين لذة الاستماع أو التقبل الحكائى ولذة تمثل الآخر عبر أنسجة تداخل بين الحلم والواقع .

ويكون الحمال (الرجل) ، فى لعبة الحكى، عينا تبصر الجسد الأنثوى فى سماته وأفعاله، باندهاش لا يختلف فى الماهية عن اندهاش السارد المندمج مع ما يرويه للآخرين، ولا عن اندهاش المتقبل الممكن .

بهذا التأويل لا تخرج قوة المرأة الممكنة عن مدار القوة الأخرى التى هى، فى ظاهر البناء السردى، قوة مغلوبة، وهى عند المبحث التأويلى مصدر تشريع وجود القوة الأولى بمتكررات رسم المرأة فى أذهان عامة الرجال .

٢ / ٣

إلا أن قوة المرأة تتجاوز حدود الجسد، فى تثنياته المدهشة وصفاته وأفعاله، إلى ما وراء الظاهر، حيث تكمن قوة أخرى أعمق تأثيرا من الأولى هى الذكاء أو الحيلة، فتمتلك المرأة الرجل بالمال والجمال (الدلالة) وبالجمال والحيلة (نساء الدار). وما لا يباح فى ظاهر الحياة الاجتماعية يتحقق فى سرها، أى فى جهر الحكاية عند التنقل من السوق إلى داخل الدار، بذلك تجوز الرؤية من ثقب الحكاية وعبر موطن السارد الرائى الكشف عن المحتجب ، وتهتك أسرار التخفى دون الالتجاء إلى الرمز أو الإيماء. لقد استطاعت المرأة بالحيلة إقامة مجلس خمرى فى غياب سلطة الرجل، وحولت المكان المغلق (القصر) إلى فضاء للتحرر الكامل بالخمرة والعرى الجسدى والفعل الجنسى، قولا وحركة .

فالتحم الذكاء والجمال فى بناء قوة أنثوية ظهرت فى الجسد والعقل عند تداخلهما الوظيفى؛ إذ جمال الجسد جزء من جمال العقل، كما أن جمال العقل هو جزء من جمال الجسد القادر على التفكير وإثارة الآخر (الرجل) إلى حد الفتك به أحياناً .

وإذا كانت قوة الرجل (الحمال) تنحصر فى عصرته، بما تسفر عنه أفعال الاستجابة لأفعال الأمر، فإن قوة المرأة ذات ماهية مغايرة، لأنها تتجاوز الحسى إلى ما وراء الحس، حيث الإثارة والإدهاش والقدرة على منع أية قوة ذكرية من الانتشار داخل مجالها الخاص حد السيطرة والتملك .

٤ ـ

غير أن ظاهر الحكاية لا يتلاءم كليا مع ما هو محتجب فيها دلالة، بالرغم من أنها حكاية المرأة دون منازع ، ذلك أن السارد هو الذى خطط لتلك القوة بما يتناقض فى الظاهر مع «منطق» الصراع القائم فى الحكاية بين الجنسين، وبما يؤكد، عند قراءة المحتجب، قوة الذكر الأقوى الذى يصف الآخر (الأنثى)، ويبالغ فى تعظيم قوته ليشحن الرسالة الحكمية المبثوثة داخل أنسجة السرد بمعانى الإدهاش والتحذير، ولكى يصل بين الحكاية وغيرها من الحكايات الفرعية، وبين مجمل هذه الحكايات والحكاية الإطار، عودا بالكثرة إلى الواحد وبالفرع إلى الأصل .

فتستمد المرأة سماتها من الحكاية ذاتها بل هى الحكاية تتفرع بقصد التشويق والإدهاش، خدمة لغرض بدئى انطلقت منه الحكايات ولم تحد عنه، وظلت شديدة الارتباط به إيماء أو تصريحا، هو تبليغ الحكمة لمن هو فى حاجة إليها [٢] . وإذا كان نسيج الأحداث والشخصيات في أجناس السرد الأدبى المعاصر هما الأسلوب والدلالة معا، يظهران مجتمعين ويتركان آثارهما بما يحيل على واقع أو وقائع، فإن الحكاية يمكن، عند التفكيك وإعادة البناء، اختزالها فى غرض الحكمة؛ يساعد على ذلك إحالة الأسلوب، وما يتضمنه من دلالة، على المجرد فى مطلق التخيل .

فالحكاية ، بناء على ما سبق، هى التوجه نحو الأعلى حكمة، لا تقل خطورة عن الحكمة فى النص القرآنى ولكن بأساليب يراد بها التقدم بالرسالة الحكمية إلى عامة الناس، وهى التوجه نحو الأعلى مثالا ينتزع من المرأة أهم سماتها الآدمية كى تنقلب إلى فكرة مجردة هى وليدة ذهن جمعى، أو تحول بالقصد إلى ذات مشوهة قادرة على إيذاء الآخر (الرجل) بما تمتلكه من جمال وذكاء وجرأة حد الاستهزاء بالقيم والأخلاق السائدة.

وبذلك ينتصر فى الحكاية، وفى سابقها ولاحقها، ثابت عقلانى يقابل بين الخير والشر ويغلب الأول على الثانى، فلا يبقى من الحكاية عند تفكيكها إلا المرأة، تلك الذات المشوهة ، وموقف عقدى يعيد سلطة الظاهر إلى سلطة المختفى، والكثرة أسلوبا ودلالة وقيمة خلقية إلى الواحد المطلق .

الهوامش :

(١) اعتمدت جزءا من «**حكاية الحمال والبنات**»، من الليلة التاسعة والعاشرة، **ألف ليلة وليلة** ، دار العودة ، ١٩٨٨ ص ٣٣ ـ ٣٦ .

(٢) ورد فى مقدمة **ألف ليلة وليلة** بعد البسملة والحمدلة والصلاة : «إن سير الأولين صارت عبرة للآخرين لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر ..» **ألف ليلة وليلة** ، دار العودة ، ١٩٨٨، ص٥ .



الراعى والحملان

قراءة فى الحمال والبنات

محمد بدوى*

«يجمع الراعى قطيعه، يرشده ويقوده. غير أن ما يجمعه لا يعدو أن يكون أفرادا مشتتين، يتجمعون عند سماع صوته (أصفّر فيجتمعون). وبالعكس، يكفى أن يختفى الراعى ليتفرّق القطيع».

ميشيل فوكوه

خداع السرد:

تلوح حكاية « الحمال مع البنات الثلاثة فى بغداد» وهى تنطوى على قدر كبير من المكر والخداع. مكر هو نوع من اللعب؛ لعب الكلمات والعلامات والإشارات الذى ينهض بوظيفة محددة هى ملاءمة المقدمة لوظيفتها المنبثقة من الحكاية ومشروعها وطرائقها لإنجاز هذا المشروع. ومن ثم نشعر أننا نستدرج دون تنبه إلى خداع السرد ومكره. العنوان يوحى بأن السرد سيتمحور حول رجل شاب فقير يعمل حمالاً فى بغداد مع طائفة من البنات، فإذا قرأنا الحكاية اكتشفنا الخديعة؛ فليس الحمال سوى شخصية من الشخصيات التى تتحرك فى فضاء الحكاية، وليس ثمة مايميزه عن غيره، بحيث يوضع فى العنوان، لاهو بطل الحكاية ولا حتى من ينهضون بدور فذّ فى أحداثها، ولا هو ممن ينالون خيراً على يدى الخليفة كما نال الآخرون، إنه فقط الخيط الأول فى حكاية كثيفة؛ عنصر من عناصر الفضاء، يشارك فى إبراز غيره، وفى إضافة بعض اللمسات على جو الأحداث. محض صعلوك فقير، مستطيع بغيره، يؤدى دوراً ثم ينفلت من قبضة السارد إلى حياته المعذبة، فقد ظلّ كما هو حمالاً فقيراً، وأصر السارد على تأبيده فى وضعيته، وبرغم ما قام به فلم يكافأ على شئ. لقد دخل الحكاية حمالاً أعزب فقيراً، وخرج منها كذلك.

* مدرس الأدب العربى الحديث، جامعة القاهرة، فرع الخرطوم.

لكن للحمال وظيفة نصية ينهض بها كما أوكلها إليه سارد الحكاية. إنه أول من نصطدم به فى الفضاء فندخل معه إلى البيت، أى يجاوز بنا العتبة الفاصلة بين فضاء وفضاء، ومن ثم فهو ممثل الخارج السطحى، ممثل السوق الذى يمكن أن يكون مسرح لقاء الرجال بالنساء، لكنه لايقوم بما يقوم به البيت من مهام. السوق عالم الضوء والحياة المجانية الصاخبة، والانكشاف، فيما ينطوى البيت على إمكانات مغايرة تجعله مغلقاً فى وجه التلصص، والعيون المقتحمة، والآذان المتسمعة التى تبتغى فضح الأسرار وإباحة المكنون المخبأ للوضوح والشمس. أهمية الحمال إذن تنبع ـ فحسب ـ من كونه ممثل السوق والوضوح وهوان الأشياء وخفتها لا من الدور الذى يوكل إليه فى بناء الحدث وتنميته، ومن ثم فوضعه فى العنوان ضرب من الخداع.

بيد أنّ العنوان يمارس ضرباً آخر من الخداع، فهو إذ يضع الحمال مع البنات فى قران واحد فإنما يخلق «أفق انتظار»، محدد. البنات تعنى النساء اللاتى لم يتزوجن، اللاتى لم يبن بهن. وقد كانت كلمة «بنت» تعنى يوما الأنثى بعامة، أى المرأة، فى مقابل الابن، لكن المجتمعات العربية الحديثة تشير بالكلمة إلى المرأة فى طور معين، هو الطور السابق على الزواج. ويبدو أن هذا المعنى كان قائما حتى مع دلالة الكلمة على الأنثى بعامة، فقد كانت كلمة البنات دلالة على التماثيل الصغيرة التى كان الأطفال يلعبون بها فى صباهم. وفى هذا، فإن وضع كلمة الحمال مع البنات فى قران واحد يوحى بمغامرة رجل فقير مع نمط من السندريللا، وما يرتبط بها من دلالات. لكن من ناحية أخرى، تشير كلمة البنات فى كثير من استعمالاتها إلى معنى آخر يرتبط بالمرأة العامة، وعلى وجه الدقة بالبغاء، فنحن نقول بنات الهوى، وبنات الليل... إلخ، والعنوان فى هذه الحالة ينضح بدلالات اللهو والمجون، خاصة فى بغداد؛ مدينة الازدهار والمتعة والإماء، فإذا قرأنا الحكاية عرفنا أنّ الصورتين اللتين يشى بهما العنوان ليستا فى الحكاية [١].

ولا يقف الخداع عند العنوان [٢] الذى جاء بالغ البساطة، وإنما يتعداه إلى استهلال الحكاية. البنت مقنعة ـ تماماً كالحكاية ـ ولكنها بعد برهة ترفع قناعها ليظهر من تحته عيون سوداء بأهداب وأجفان ناعمة، فتسلب الحمال الفقير الأعزب لبه، فيتبعها كالمنوم. وهو ما يحدث لنا مع الحكاية. إذ ندخل فضاءها عبر مشهد حى فى سوق تقليدية من أسواق المدن العربية فى العصور الوسيطة، على نقيض الكثير من الحكايات التى تبدأ بتقديم الشخصية الأساسية الفاعلة فى الحكاية، عبر وصفها وتلخيص ماضيها. وما إن ندلف إلى البيت حتى ننتقل إلى فضاء غامض مموّه فى بيت تسكنه ثلاث بنات ساحرات الجمال، وحين يراهنّ الحمال يسلبن لبه، فيكاد القفص أن يهوى من فوق رأسه. من السوق إلى البيت، تبدو الحكاية مغوية للحمال ولنا فى آن. حتى إذا جاء الليل وغابت الشمس، دخلنا فى فضاء مغاير. حين يدخل الحمال البيت تبدأ الحكاية فى استعراض البنات؛ الأولى جبينها هلال، والثانية وجهها يخجل الشمس المضيئة، والثالثة تخطر أمام الحمال جيئة وذهاباً فى مشهد مغو مثقل بالأمانى الغامضة. وما أن يعلم الحمال أنهن وحيدات ويعشن دون رجال، حتى يتشبث بالمكوث، فهن ثلاث والمنارة لا تثبت إلا على أربعة. إن الوظيفة الوصفية هنا بالغة الوضوح؛ حيث الوصف أداة السارد لتحقيق الخداع والتمهل لدى التفصيلات، بحيث نسلم للفضاء، ونندمج فيه.

وهكذا خُدعَ الحمّال، ومن بعده الصعاليك الثلاثة، والخليفة هارون، ووزيره جعفر، وسياف نقمته مسرور. فالبنات على عكس ما يظهرن تماماً. إنهن

يتحركن في رشاقة، ويقدمن الطعام في كرم، ويشربن ويغنين. وخلف الجمال الفادح والفرح العارم بالحياة، هنالك تشوه داخلي بعيد الغور. مع ذلك تقدمهن الحكاية حذرات مع القادمين؛ ربما لأنهن تعرضن لأشياء سنعرفها حين نوغل في القراءة. ولذلك يقلن للحمال: «نحن بنات ونخاف أن نودع السر عند من لا يحفظه»، وحين يصرّ على المكوث معهن يطلبن منه أن يقرأ ما نقش على الباب:

«فقلن له تبيت عندنا بشرط أن تدخل تحت الحكم ومهما رأيته لا تسأل عنه ولا عن سببه. فقال «نعم» فقلن «قم واقرأ ما على الباب مكتوباً». فقام إلى الباب فوجد مكتوباً عليه بماء الذهب «لا تتكلم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك».

هكذا تبدو العبارة التي نقشت بماء الذهب كأنها لغز محير يوقظ الرغبة في فضحه، وتتآزر مع الليل والبوابة الضخمة على إخفاء أسرارهن التي يخفن أن يودعنها لدى من لا يحفظ السرّ. كأن النقش علامة سميوطيقية تشير إلى أفق غامض سنلجه بعد قليل، وبرغم مخادعة السرد لنا، فإنه حريص على إعدادنا لتلقيه.

لكنْ، أيعني قولنا، إنّ الحكاية تخادعنا، أن ساردها قد أخلّ بالعقد الذي وقعه معنا منذ بداية الليالي؟ من وجهة نظر هذا التحليل لا، إنما الخداع رداء يخايلنا فقط، حتى لا يفضح الفضاء لأول وهلة، محاولاً أن يستدرجنا. ثمة جو واش بالخفة والمرح، فضاء برئ من ثقل المحرمات، لكن هذا الفضاء مجرد عتبة تفصل بين المرح والوحشية، فنجد أنفسنا قد تورطنا فنشعر بالخديعة. لقد وعدنا بحكاية خفيفة مرحة فإذا بها تأخذنا بعيدا عن سهرة الحب والشراب، كاسرةً توقعاتنا، وتدخلنا مع الليل إلى فضاء مريب، فنشعر بالضياع، ولسان حالنا يقول ما قاله الصعاليك: «ليتنا ما دخلنا هذه الدار، وكنا بتنا على الكيمان، فقد تكدر مبيتنا هنا بشئ يقطع الصلب».

لكن برغم عناصر المخايلة والخداع جميعا، سنجد مقدمة الحكاية بائةً علامات تومئ إلى لعب الحكاية، وتلمح إلى ما يكمن خلفه من أسرار. لدينا ـ أولاً ـ العبارة المنقوشة على الباب لتبده الداخل، ولها طبيعة تحريضية، وهي حافز مؤجل، ستتضح وظيفته فيما بعد. ولدينا ـ ثانياً ـ بثّ المأساوي في الملهوي، على نحو ما نرى في الحوار الدائر بين البنات والحمال، وهن يساومنه على مبيته في بيتهن نظير قدر من المال، ومثل المشهد الماجن بعد تحكم الشراب فيهن وفيه، وما ينطوي عليه من ظلال دلالية محصورة في حقل معين. إنّ اللهو بتحسس الأعضاء الجنسية والتباري حول أسماء وكنى الأير والفرج في مأدبة العربدة orgiastic banquet [٣]، كما تعبر إحدى الباحثات، لا يشي بالمرح الماجن والتهتك فحسب، وإنما يشير أيضاً إلى الحواجز الصماء التي تنهض بين الرجال والنساء، وتذود كلاً منهما أن يرد الآخر، إلى ذلك هناك الإيماء إلى الصراع الأبدي الدائم بين الأنثى والذكر. بعبارة أخرى، يكشف الهزل عن قول جاد مؤداه أنّ العلاقة الجنسية هي محرق الحياة. وحين نتقدم في القراءة، سنجد أن ما يحدث للشخصيات جميعاً باستثناء الخليفة ووزيره والحمال، ينتج عن هذه العلاقة من خلال الحب أو النزو الجنسي أو اختراق المحرم.

المشهد اللاهي يمكن تفسيره طبعاً بما يحوط الحكايات بوصفها نصوصاً حرة من ظروف تكون وإنتاج. أعني أنّ بإمكاننا أن نردّ المشهد عموماً إلى حضور السامع أو القارئ ورغبة النص في إرضائه. وهو مايحدث في حكايات أخرى، وفي أماكن أخرى من حكايتنا، فيما بعد؛ حيث كثيرا ما نجد مشهداً مسرفاً في تفاصيل الاتصال الجنسي، أو وصفا مسهبا لامرأة جميلة أو حتى لغلام جميل. أقول قد يكون ممكنا تفسير مشهد

حكايتنا فى سياق كهذا. لكن حتى فى هذه الحالة لا سبيل أمامنا سوى فهمه وتأويله برغم فهمنا علة وجوده أو دلالته. فأولاً ـ نحن لسنا خارج الزمان والمكان، بل إننا فى القلب من تأثيرهما. وكلّ نص أدبى يحيا فى عصرٍ ما ويستهلك لابد لنا من تأويله لصالح هذا العصر. وثانيا ـ أنّ الإقدام على نزع المشهد من الحكاية توهماً لعدم وظيفيته، بدعوى الأخلاق أو التحقيق العلمى .. إلخ، يعنى أنه خارج بنية النص الفيزيقية؛ أى أننا نعطى لأنفسنا الحق فى تجزئ النص وتفتيته، بل تدميره فيزيقياً. لذلك قلت إنّ المشهد خداع، وإنّ خداع السرد جزء من لعب الحكاية، ينظم الفضاء ويؤسس الدلالة، وبخاصة إن فهمنا المعنى العميق للخداع فى مثل هذا السياق، وأعنى به تناقض المظهر والمخبر. فالحكاية تقدم البنات كأنهن براء من أية متاعب، وهن فى الحقيقة ينطوين على داخل عميق معذب. وما الفرح بالحياة إلا انفلات من قهرها بتبنى نقيضه، الذى يقربنا من الاحتفالية، حيث تتحرر البنات ومعهن الحمال من مواضعات الحياة الاجتماعية التى ترزح تحت وطأة نسق قيمى صارم كابح لهواجس التمرد والانفلات. وبرغم توظيف السارد للمشهد فى الإيحاء بالخداع، إلا أنّ لهذا الضرب من اللهو وجوداً فعلياً، على الأقل فى بعض مناطق شبه الجزيرة العربية. فقد جالس سحيم الشاعر نسوة من صبير بن يربوع «وكان من شأنهم إذا جلسوا للغزل أن يتعابثوا بشق الثياب وشدة المعالجة على إبداء المحاسن». وقد صور سحيم هذا اللهو فى شعرٍ له:

كأنّ الصُّبَيْريات يوم لقيننا ... ظباء حنتْ أعناقها فى المكانس

وهن بنات القوم إن يشعروا بنا ... يكن فى بنات القوم إحدى الدهارس

فكم قد شققنا من رداء منيّر ... ومن برقع عن طفلة غير عانس

إذا شق بُرْدٌ شق بالبرد برقع ... دواليك حتى كلنا غيرُ لابس (٤)

والأبيات من الوضوح بحيث لا تحتاج إلى شرح كثير؛ جالس الشاعر بنات من الصبيريات، يشبههن الظباء وهن من الحرائر، فجلسوا جميعاً للغزل والتبارى حول إبداء المحاسن، فهم يشقون أرديتهم حتى صار الجميع عراة؛ الشاعر العبد والفتيات الحرائر جميعاً. لقد كان مثل هذا اللهو معروفاً إذن فى بلاد العرب أو بعضها، وقد يكون بقايا حفلات ماجنة كانت جزءاً من طقوس دينية انتهت وبادت. لكن الغريب أنّ مثل هذه المشاهد دائما ما يكون الرجل فيها عبداً أو رجلاً من الفقراء. فالحفلات الماجنة التى كانت تقيمها زوج شهريار الخائنة، كانت تحدث فى غيابه مع العبيد، وأبيات سحيم تدل على ذلك، أما الحمال فى مشهد حكايتنا، فليس عبداً بالمعنى الحقوقى، لكن وضعيته لاتجاوز وضع العبد كثيراً.

إلى ذلك كله ينطوى المشهد، برغم عريه وهزله، على تعارضات تؤسس معنى الحكاية. وهى تعارضات تنضوى تحت تعارض أساسى هو الخارج/الداخل، مثل: السوق/البيت، النهار/الليل، سطح الأرض/القبو، وهى تعارضات تطرح علينا إشكالات طابعها أخلاقى. بيد أن هذا الطابع الأخلاقى لا ينفى أن الحكاية مثقلة بما يشير إلى التاريخ: ثمة أسماء تاريخية كالرشيد وجعفر والأمين، وثمة المكان المحدد تحديداً واضحاً فى أبعاده وفى وظيفته النصيّة معا. كما أن وصف البنات بالبابليات، ونسبة التفاح إلى الشام، والخوخ إلى عمان، والياسمين إلى حلب، والليمون والخيار إلى مصر... إلخ، يومئ إلى أفق السارد، وإلى برهة تاريخية معينة كان فيها المكان فضاء مفتوحاً أمام الناس لينتقلوا ويسافروا. إن سعة المكان وانفساحه وانعدام الحواجز بين أجزائه ونواحيه، يشير إلى الملك الممتد للخليفة، ويشير إلى مكانته ورمزيتها. بل إنّ

الحكاية تمتد بهذا الملك بحيث يشمل اللامكان، حيث تشير صراحة إلى مكانة أمير المؤمنين وسلطته حتى على الكائنات غير البشرية. ذلك أننا حين نتقدم أكثر فى القراءة، سنجد أنّ الجنية المؤمنة تعفو عن من عاقبته لأجله بوصفه «خليفة الله».

من منظور آخر نستطيع أن نفسر الإسراف فى وصف الطعام والشراب والفاكهة بأنه يشير إلى برهة ما تاريخية فى حياة المجتمع العربى الإسلامى فى العصور الوسيطة، حين تآزرت عوامل عدة لتحوله إلى مجتمع غارق فى رفاه حسى، بسبب ما ينقل إليه من خراج، فيما يعانى من جراح عميقة فى الداخل. كأنّ الحكاية تكتب تصارعاً. لدينا الفرح بالرفاه الذى يكاد يقربنا من صورة لفردوس أرضى، لدرجة أنّ العبارة المكتوبة على الباب منقوشة بماء الذهب توكيداً للرفاه والترف؛ ولدينا من ناحية أخرى هذا القدر الهائل من البؤس الداخلى العميق والحيرة الروحية أمام القدر وتصاريف الزمان.

على أن بإمكاننا أن نستخرج دلالة من نوع آخر. أعنى أن نرى فى التولع بوصف الحسى، طعاما وشراباً وجنساً، توهماً للذات يهفى إلى النهل منها. بهذا يكون نصّ الحكاية فى جانب منه تعبيراً عن يوتوبيا تحقق لمنتج النص ومتلقيه على السواء رضاً من نوع ما. فهى تحقق للأول لذة الخلق والعلو عن الشظف والحرمان، وتأخذ الثانى إلى فضاءات مجاوزة لحيزه الواقعى المثقل بالسغب. النص فى مثل هذا التفسير يوتوبيا ناجمة عن اليأس التاريخى والعجز عن اجتراح التغيير.

لكن أن يكون النص متماساً مع اليوتوبيا فى جانب، وطارحاً إشكالات طابعها أخلاقى فى جانب آخر، فإنّ هذا يعنى أنه يحتفل بكتابة ما همش فى أنواع أخرى، كالنثر والشعر الرسميين ـ فيحقق لمتلقيه وظيفة تفرّ منها هذه الأنواع، ولذلك نجد فيه حضوراً ملموساً لهؤلاء الهامشيين من عامة المدن العربية [٥].

البيت والغابة:

من السوق المفتوح الذى ينهض على البيع والشراء، والعلاقات السريعة، إلى البيت المغلق الذى يشمل الأسرار ويكنها. هكذا تسير الحكاية منتقلة من الحلقة السردية الأولى التى تمثل مقدمة الحكاية إلى الحلقة السردية الثانية؛ حيث يبدأ الحدث بعد رحيل النهار وتوغل الليل وتحكم الشراب. وحين يؤذن المرح بالانتهاء ندخل فى الفضاء الجديد. يطرق الصعاليك الثلاثة البوابة الضخمة للبيت الذى تسكنه البنات. ما الذى جعلهم يختارون هذا البيت بالتحديد دون غيره من البيوت؟ الجواب سهل جداً ؛ لانبعاث الصوت منه، صوت العزف والقصف. كأنهم، وفى وجه كل منهم علامته الفاضحة ـ شعروا بعلاقة خاصة تربطهم بهذا البيت الذى برغم أن عبارة التحذير المنقوشة بماء الذهب تعلو بوابته إلا أنه مثلهم يحمل علامته. علاماتهم تشوه بدنى بعد فقدان كل منهم للعين الشمال، وتنزل اجتماعى يتضح فى ملابس الصعلكة وحلق اللحية [٦]، وعلامته صوت أناس تحكم فيهم الشراب. الصعاليك غرباء تعارفوا أمام البيت منجذبين الواحد منهم إلى الآخر بالعوار والتجرد من اللحية، الأولى علامة الجرح والألم، والثانية علامة التنزل من مرتبة عليا إلى مرتبة أدنى، من الإمارة والحكم إلى الصعلكة والغربة، ولذلك انجذب كل منهم إلى الآخر، ليشكلوا عصبة من أولى الضعف والهوان. أما الصوت الصادر من البيت فهو علامة الخروج على الوقار، بسبب فقدان المؤسسة والعراء من الحماية والسعادة، ومن ثم الوحدة والنبذ. فلو كان البيت مؤسسة لزواج هادئ مستقر لتلفّع بالوقار والسكينة، وحمل علامات أخرى، لكنه بيت مغاير، لبنات لم «يسلمن من تصاريف الزمان»، يمر الناس به فلا يدخلون. فمن يلج بيتا يأخذ هيئة الخان، ويبدو مأوى للسكارى، سوى الباحثين عن موضع طارئ يقضون فيه ليلتهم وينصرفون.

ومن المؤكد أنّ البنات دأبهن السهر، ومن ثم قمن بنقش عبارة التحذير على الباب، حتى لا ينبش أحد فى ماضيهن. العبارة تعنى فى جانب أن آخرين يجيئون مع كل ليل، يشربون ويغنون، كما أنها فى جانب آخر تعنى أن لدى البنات شعوراً بأن مايفعلنه مع هؤلاء الغرباء، يثير التساؤل عنهن؛ بنات فاتنات ثريات يعشن وحيدات ويستقبلن من يطرق بابهن فى عمق الليل، لابدّ أن يثير التساؤل، فى مجتمع المدن الوسيطة المغلقة. لقد حرص السارد أن يخبرنا عن استقبال الصعاليك من قبلهن، فلم يفزعن من شكلهم اللافت، بل «لم يختلّ نظامهم» وظنّ الجميع أنهم يصلحون لكى يجددوا دماء السهرة، بما يبعث شكلهم على التسلية. أليس هذا معناه أنهن يعرفن غرباء الليل جيداً، وهو أمر لا تدعمه فقط عبارة التحذير، بل يكشفه التعاطف مع هؤلاء الغرباء وإكرامهم بتقديم الطعام والشراب فى كرم واضح.

ولكن أتعنى عبارة «لا تتكلم فيما لا يعنيك فتسمع ما لا يرضيك»، رغبة البنات حقاً فى إخفاء أسرارهن أم العكس هو الصحيح؟ ألا تثير العبارة فيمن يقرأها الرغبة فى الكشف والمعرفة، خاصة أنها تظلّ تتردد طوال السهرة، كأنها لغز يحفز على حله؟ لقد حدّثت البنات الحمال عن خوفهن من كشف أسرارهن، لكنه ـ فيما يبدو ـ لم ينتبه إلى مقصدهن. كما أنّ العبارة المنقوشة بماء الذهب لم تلفت الصعاليك. فقط ستلفت الخليفة حين يدخل؛ فثمة تناقض بين جمال البنات وعوار الصعاليك، ولذلك لم يشارك ـ الخليفة ـ فى الشراب، مدعياً أنه حاج. لكن بمجيئه يلتم الشمل؛ وتبدأ الحكاية سيرها نحو السر الذى ظلت تراوغنا فيه طويلا.

«بعد أن يدخل الصعاليك ويأكلوا، يبدأ الغناء، فينجذب الخليفة المتقنع إلى البيت:

فدبت فيهم الحرارة، وطلبوا آلات الطرب فأحضرت لهم البوابة دفاً موصلياً، وعوداً عراقياً، وجنكا أعجمياً. فقام الصعاليك. وأخذ واحد منهم الدف وأخذ واحد العود، وأخذ واحد الجنك، وضربوا بها. وغنت البنات. وصار لهم صوت عالٍ. فبينما هم كذلك وإذا بطارق يطرق الباب، فقامت البوابة لتنظر من بالباب. وكان السبب فى دق الباب أنه فى تلك الليلة نزل الخليفة هارون الرشيد لينظر ويسمع ما يتجدد من الأخبار هو ووزيره جعفر ومسرور سياف نقمته. وكان من عادته أن يتنكر فى صفة التجار، فلما نزل تلك الليلة ومشى فى المدينة جاءت طريقهم على تلك الدار، فسمعوا آلات اللهو، فقال الخليفة لجعفر إنّى أريد أن أدخل هذه الدار ونشاهد صواحب هذه الأصوات. فقال جعفر: هؤلاء قوم قد دخل السكر فيهم، ونخشى أن يصيبنا منهم شر. فقال: لابدّ من دخولنا . وأريد أن نتحايل حتى ندخل عليهم. فقال جعفر: سمعا وطاعة. ثم تقدم جعفر وطرق الباب، فخرجت البوّابة وفتحت الباب، فقال لها: ياسيدتى، نحن تجار من طبرية ولنا فى بغداد عشرة أيام، ومعنا تجارة، ونحن نازلون فى خان التجار، وعزم علينا تاجر فى هذه الليلة، ودخلنا عنده. وقدم لنا طعاماً فأكلنا ثم تنادمنا عنده ساعة، ثم أذن لنا بالانصراف، فخرجنا بالليل ونحن غرباء فتهنا عن الخان الذى نحن فيه، فنرجو من مكارمكم أن تدخلونا هذه الليلة، نبيت عندكم، ولكم الثواب. فنظرت البوابة إليهم فوجدتهم بهيئة التجار وعليهم الوقار، فدخلت لصاحبتيها وشاورتهما، فقالتا لها أدخليهم فرجعت وفتحت لهم الباب فقالوا ندخل بإذنك قالت ادخلوا. فدخل الخليفة وجعفر ومسرور. فلما رأتهم البنات قمن لهم

وخدمنهم وقلنا مرحباً وأهلاً وسهلاً بأضيافنا. ولنا عليكم شرط أن لا تتكلموا فيما لا يعنيكم فتسمعوا ما لا يرضيكم قالوا نعم».

على هذا النحو يجيء بطل الحكاية ومركزها. وهذا يفسر لنا، ربما، وظيفة تأجيل الكشف عن السر فى حياة البنات، حتى يأتى الخليفة منجذبا ـ كالصعاليك ـ إلى البيت بسبب الصوت الصادر منه. كأنّ فى البيت ما يشبه المغناطيس الجاذب، حتى يكتمل ـ إلى حين ـ جهاز الحكاية.

الخليفة يتنكر، مرتديا ملابس التجار، فدأبه أن«ينزل» من قصر الخلافة، حيث يغادر سرير عرشه، ويهبط من أعلى إلى أسفل لينظر ويسمع ومعه وزيره وسيافه. لنلاحظ أن صورة الخليفة القرشى تستدعى صورة خليفة آخر هو عمر بن الخطاب الذى ابتدع العسّ ليلا، حيث كان يجوس فى طرقات المدينة ليتسمع ويراقب بل كان أحيانا يتسلق الحوائط. فالناس موضوع لعمله. إنّه ولى الأمر أو خليفة الله أو ظلّه، فهو راع وكلّ راع مسؤول عن رعيته؛ مسؤول عن مراقبتها ومعاقبتها بالقدر نفسه الذى يجعله مسؤولا عن الذود عنها وحمايتها من الذئب، وكما يذبّ الراعى عن حملانه الذئاب والجوارح، يذبّ الخليفة عن رعيته، ومن ثم يتوسّل أى وسيلة لتحقيق مأربه، حتى لو كان تسلق الجدران، أو التحايل على ولوج البيوت المغلقة.

إذ يحاول الخليفة رؤية رعاياه وهم عراة من أى مايسترهم، فهذا معناه أنه يرفض الوسطاء، فى هذا السياق. أبإمكان الخليفة أن يجوب كل مدائن دولته وقراها على هذا النحو؟ من المؤكد أن ذلك أمر يجاوز إمكاناته، لكن الخيال الشعبى يرسم صورة لولى الأمر كما يفهمه ويحلم به فى يوتوبياه، دون التنبه إلى واقعية هذه الصورة أو لاواقعيتها. يأخذ الرشيد فى حكايات (الليالى) صورة شيخ بدوى يتحرى الحقيقة، وهى صورة تستعيد صورة خلفاء سابقين، وبخاصة عمر بن الخطاب. ولذلك ينهى كلُّ صعلوك حكايته قائلا: «وقصدت هذه المدينة، لعلّ أحداً يوصلنى إلى أمير المؤمنين وخليفة ربّ العالمين حتى أحكى له قصتى وما جرى لى...» وبعد أن يسمع الخليفة حكايات الصعاليك، وينصرف الجميع يظلّ مؤرقاً فهو لم يعرف حكايات البنات، ولم يكشف ـ بعد ـ عن شخصيته ولم يقر العدل.

الخليفة يتنكر، إنه إذن يغير من هيئته وشاراته، اسمه ومهنته ومقصده، ليدخل فى هيئة أخرى، وشارات أخرى. أهمية التنكر كامنة فى التحويل الهائل الذى يحدث فى الشخصية، على الأقل ظاهريا ولبرهات. الخليفة إذ يتنكر يتنازل لحظيا عن السلطة، ليتمكن من الرؤية والتحقق، كأن السلطة تحول بين الكائن وصحة النظر، لأنها تحدث فيه تغييراً يطال ملكاته، فيعجز عن الرؤية، والسماع. وكى تستعاد هذه الملكات عليه أن يغادرها، فيخرج من شاراتها، نافضاً تأثير المؤسسة. ويدخل فى علامات وشارات أخرى، لا تكشف عنه. فيقدر على معرفة «الأسرار» وكشفها، ويستطيع أن يفرّق بين الظالم والمظلوم.

وكى يرى خليفة الله، فإن الحكاية تأتى بالأبطال إلى مكان واحد. ثم تبدأ بالكشف عن سرّها فى صياغة دالة تبدأ بترميز الخلل وتنتهى بالأبطال وقد منحوا فرصة الحديث عن أنفسهم. لقد لاحظنا أن عبارة «لا تتكلم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك» تلوح محفزة على التساؤل، وكلما ولج الحكاية شخص جديد ترددت العبارة ثانية، ومن ثم فهى جزء من طبوغرافيا النص، وتكريرها يقربها من النغمة الضابطة للإيقاع، لكنها تبدأ فى منحنا شفرتها مع مجيء الخليفة، فالسارد يخلق مشهداً غامضاً، تتدرج فيه لتكتسب دورها فى تنظيم الحكاية، تقوم البنات بإحضار كلبتين سوداوين، ثم تقوم

البنت الكبرى بسوط الكلبتين، ثم تبكى وتحتضنهما. ووسط ذهول الجميع تنهض الدلالة لتغنى صوتا، وما أن تفرغ المغنية من غنائها حتى تشق البنت ثيابها، وتقع على الأرض مغشيا عليها وحين تتعرى يظهر على جسدها ضرب المقارع والسياط. تفعل هذا البنات الثلاث إثر سماعهن لغناء الدلالة.

هكذا ينتقل السرد بغتة من فضاء الغناء والنشوة إلى نقيضه، حيث يتمزق سلام الرجال فيما تصبح البنات أكثر حضوراً. كأن البيت يصبح مسرحاً، تنهض البنات فيه بالتمثيل، فيما لا يملك الرجال سوى حبس الأنفاس بسبب ما يجرى أمامهم. نحن إذن مع مشهد رمزى مثقل بالإيماء، بل يكاد يقترب من الشعيرة التى تتكرر كلّ ليلة وتدفع بالحياة فى أحداث مضت وانقضت. والشعيرة إحياء وتذكير، فهى تعنى أن هناك حدثاً يخشى نسيانه، أو جرماً اقترف ينبغى التذكير به مع مجيء الليل على أساس أنّ التذكير عقاب أو جزء منه. لكن طبيعة الحدث الذى يعاد تمثيله، تثقله بالتآزر بين الحركة والصوت، الغناء والبكاء، الإنسان والحيوان .. إلخ، فللحدث إذن طبيعة الدراما التى تنهض على التآزر بين الأدوات جميعها، لتملأ الفراغ المسرحى، وتسربل الحدث بالرمزية والإيماء.

تقول الفتاة لصاحبتها: «قومى نقضى ديننا»، ما معنى الدين هنا، أهو إثم ارتكب وصاحبه مسلّم بعدالة عقابه، على ارتكابه، وما معنى الكلبتين السوداوين، ولم تجلدان، ولم يعقب جلدهما البكاء، وما هذه الأجساد المشوهة من ضرب المقارع والسياط؟ هذه أسئلة تؤجّل الحكاية تقديم إجاباتها إلى حين، لكن بعضها يحتاج منا إلى الاجتهاد فى فهمه.

مهما يكن الأمر، فثمة ملاحظات، بعضها يشير إلى طبيعة النص السردى الشعبى، مثل خضوعه لمشروعه الذى يوظف الأدوات جميعا للسير نحوه، وبعضها ناجم عن طبيعة الحكاية بوصفها نصاً حراً. يذكر النصّ أن البنات اللاتى يقمن بشق ثيابهن ثلاث فيما تقوم الدلالة بالغناء. وهذا خطأ، فإمّا أنّ البنات اللاتى يقمن بشق ثيابهن ثلاث، بما فيهن الدلالة، وإمّا أنّ الدلالة تقوم بالغناء. فقط، وفى هذه الحالة فإن عنصر شق الثياب خاص باثنتين. ويبدو أنّ الاحتمال الثانى هو الصحيح، لأنّ الحكاية تقدم لنا ثلاث بنات منذ البداية، صاحبة البيت، وأختها، والدلالة، فضلاً عن البنتين اللتين تحولتا إلى كلبتين سوداوين. وسنعرف فيما بعد أنهن خمس بنات حين يكشف الخليفة عن نفسه. إلى ذلك هناك ملاحظة أخرى، إن أثر الضرب بالمقارع لم يظهر فى المشهد الماجن فى مقدمة الحكاية.

ينزع المشهد الأقنعة عن الجميع، فهو يكشف خداع الصورة التى تتبدى البنات فيها مرحات فكهات، وينزع قناع الغربة والصعلكة عن الأمراء الثلاثة. وعموماً فإنّ المشهد يلوح كأنه تأويل للغز العبارة المكتوبة بماء الذهب، ويولد الفضول والشوق إلى كشف سرّ ما يجرى لدى الرجال وخصوصا الخليفة. لكن العقبة تتمثل فى قبولهم الشرط، وإلا ارتكبوا ما يوجب العقاب. وهو بالفعل ما يحدث، فرغبتهم الفضولية من القوة، بحيث إنهم يجمعون الرأى، ويسألون صاحبة البيت عن مغزى ما حدث أمامهم، وما إنْ تسمع سؤالهم حتى ترسل إشارة بقدميها فإذا بباب خزانة يفتح، ويخرج منه سبعة من العبيد، وبأيديهم سيوف مسلولة، فأمرتهم بشدّ وثاق الجميع. لكن القارئ الذى تمرس بأجهزة حكايات (الليالى) يعرف أنّ الأمر لن يصل إلى القتل، فلا يمكن للخليفة أن يقتله عبد، وبأمر من امرأة، كما أن القتل لا يعنى قتل الرجال بل قتل الحكاية، وعجز ساردها عن تحقيق مخططها.

ولأن ارتكاب «تابو» الفضول لا يمكن أن يكون نهاية مناسبة، فإن الحكاية تصل إلى نقطة حرجة تهدد مسارها، ولذلك تستدرك على نفسها، فقبل أن تضرب

السيدة صاحبة البيت رقابهم تجلس لتسمع حكاياتهم مع الزمن، وبدلاً من أن يفهم الرجال معنى لما رأوه يبدأون فى البوح بأسرارهم؛ كأنّ التعارف الإنسانى فى (الليالى)، لا تتوثق عراه إلا بعد أن يعرف الجميع حكاية الحاضرين جميعا، وكأنّ الحكاية، وقد وصلت إلى نقطة ستتصدر بعدها البنات الحكاية، تعود فتستدرك على نفسها، فتقدم الرجال أولا، وتؤجل عملية التعرف على الخليفة ثانيا، وقبل ذلك كله تنفى عن نفسها أسباب الجنوح عن مسارها.

حكايات الصعاليك:

قبل أن نتوغل فى قراءة قصص الصعاليك الثلاثة، لا سبيل أمامنا سوى تلخيص هذه الحكايات، برغم ما للتلخيص من مخاطر.

حكاية الصعلوك الأول

- والده ملك وعمه ملك. وفى يوم مولده يولد ابن عمه أيضا.
- بعد انقطاع عن زيارة عمه يذهب إليه فيلقى ابن عمه الذى ولد فى يوم مولده. ابن العم يطلب منه أمراً، فيعده بعمله، دون أن يعرف أىّ شئ عن كنه هذا الأمر.
- يكتشف أنّ ابن العم يريد منه أن يغلق عليه قبراً مع سيدة، فلا يستطيع التراجع. بعد دخول ابن العم إلى القبر وقد سبقته السيدة، يندم على فعله. يحاول تعرف القبر فيفشل.
- يعود إلى بلده فيجدْ أن الوزير قد اغتصب ملك أبيه وقتله.
- ينتقم الوزير منه بفقء عينه اليسرى بسبب فقئه عين الوزير خطأً فى صباه. الوزير يأمر بقتله لكن السياف يشفق عليه فيتركه شريطة ألا يظهر فى المدينة.
- يعود إلى عمه ويخبره بما جرى على أبيه. يخبر العم بأنه يعرف القبر الذى دخله ابن العم مع السيدة.
- يذهب مع عمه إلى القبر ويدخلانه. يجدان ابن العم متفحماً وكذلك السيدة. يعرف من عمه أن ابن عمه عوقب لأن السيدة أخته، وقد ارتكبا إثم زنا المحارم.
- يعود مع عمه إلى المدينة فيجدان أنّ الوزير الذى اغتصب ملك أبيه قد هاجمها فيفرّ من وجهه حالقاً لحيته.
- يقصد بغداد لعله يصل إلى الخليفة.

حكاية الصعلوك الثانى

- ملك ابن ملك. قرأ الكتب والتواريخ، فشاع ذكره وطلبه ملك الهند.

جهزه أبوه للسفر مع عبيد له. وفى الطريق خرج عليه قطاع الطرق فقتلوا عبيده. أما هو فجرح.

- يلتقى الخياط فيخبره أن ملك المدينة التى نزل إليها هو أعدى أعداء أبيه.
- يعمل بعد نصح الخياط له حطاباً. يوماً ما يكتشف سرداباً يقوده إلى قبو حيث يلتقى بصبية فاتنة خطفها عفريت منذ سنين عدة.
- ينام مع الصبية، ويلوّح لها بأنه قادرٌ على إخراجها من أسرها، فتنصحه ألا يفعل.
- يرفس القبة المطلسمة فيحضر العفريت خاطف الصبية، فيهرب ـ هو ـ تاركاً فأسه ونعله. وبعد ذلك يندم. يعاقب العفريت الصبية على خيانتها له بقتلها، ويأتى به فيسحره قرداً.
- يتسلل إلى مركب مسافرة. يحاول المسافرون قتله فيقوم الريس بحمايته.
- بعد وصول المركب إلى إحدى المدن، يعرف الملك أنه

قرد قارئ فاهم ذكى. أما ابنة الملك الشابة الساحرة فتعرف أنه رجل سحر قرداً.

- تقوم الساحرة الشابة بتخليصه من سحره بعد عناء. تموت الساحرة محترقة ويموت طواشى الملك، ويصاب الملك فى فكه. أما هو فيعود إلى صورته الإنسانية، لكنه يفقد عينه اليسرى.

- يطرده الملك فيقصد بغداد للقاء الخليفة.

حكاية الصعلوك الثالث

- ورث الملك عن أبيه، فحكم وعدل فى مدينته التى تطلّ على البحر.

- كانت له محبة فى السفر، فسافر طلباً للفرجة، لكن الرياح تسحب المركب إلى منطقة فيه فيقتربون من جبل المغناطيس.

- فى الجبل قبة من النحاس معقودة على عشرة أعمدة ، وفوق القبة فارس من نحاس على فرس من نحاس، وفى يد ذلك الفارس رمح من نحاس، ومعلق فى صدره لوح من رصاص مطلسم. هذا الفارس مسؤول عن تحطيم المراكب التى تقترب من الجزيرة.

- يغرق الجميع فيما ينجو هو، بعد نجاته يسمع هاتفاً يدله على طريقة قتل الفارس وكيفية نجاته. ثمة شرط لذلك هو ألا يذكر اسم الله.

- يقتل الفارس الشرير، ويأتيه زورق فيه رجلٌ من نحاس، فيركب معه صامتاً.

- بعد أيام من إبحاره مع الرجل النحاسى يرى اليابسة فيهلل ويكبر. يقذفه الرجل النحاسى فى الماء. لكنه ينجو بعد جهد ويصل إلى جزيرة.

- يرى عمالا قادمين يقومون بنقل مؤونة من قبو. بعد انصرافهم ينبش فيجد سلّما.

- يقوده السلم إلى تسعة وثلاثين بستاناً، ثم يجد باباً مغلقاً فيصرّ على فتحه لرؤية ما فيه. يجد حصاناً يفكه ويمتطيه فيطير به، ويحطّه على سطح ويضربه بذيله فيتلف عينه اليسرى.

- يجد عشرة شبان عور، يرفضون مكوثه معهم ويطردونه، يحلق ذقنه ويقصد بغداد.

بعد أن قمنا بالتلخيص على هذا النحو، ترى كيف نقرأ هذه السلسة من الحكايات: كيف ندخل إليها ، وبأى أداة من أدوات التحليل، وبخاصة أنها تغرى باقتراحات عدة. لدينا هنا ركام من المآسى التى لحقت بالشخصيات دون أن يفهموا لم خصوا بها، ثمة قدرية تلوح متعالية على كل شئ كأنّ الناس ألعوبة فى يد قوة مبرأة من العقل والعدالة، فهى تطوّح بالأحلام والآمال، وتستل ما فى الحياة من بهجة. ولذلك، تتبدى لغة الأبطال وهم يسردون لغة مكسورة مهزومة مستسلمة. ولعل هذه السمة من الذاتية التى تكتنف اللغة نابعة من أنّ الأبطال يسردون حكاياتهم، ويفسرون أحداثها من زوايا تخصهم، فهم أحيانا يقتربون من صورة الناطق بمظلمة، لا السارد لحكاية.

مرآة الآثم

فى حكاية الصعلوك الأول نحن فى حاجة لمعرفة البطل، أو الشخصية الأساسية الفاعلة. فإذا كان البطل هو الصعلوك، فماذا عن ابن العم، ما وظيفته فى تنظيم السرد أم أنه مجرد عنصر ثانوى سينهض بدور محدد ثم يزاح: الصعلوك هو الذى يسرد لنا الحكاية؛ حكايته هو، وهو الذى يتعرض للعذاب والانتقام، هذا صحيح، لكن ابن العم ليس فقط شخصية مهمة ولكنها أيضا محفوفة بالغموض، وربما لا يمكن لنا فهم حكاية الصعلوك دون حلّ هذا الغموض وإزالته. شخصية ابن العم مرحلية،

فتختفى غب نهوضها بما أوكل إليها من أحداث، وما حدده السارد من دور لها، مع ذلك فهى ترافق الصعلوك منذ وجوده لا فى الحكاية فحسب، بل فى الحياة أيضاً. ليس هذا فقط، وإنما تقوم بفعل أساسى يستخدم فيه الصعلوك، وهو الفعل الكارثى الأول، الذى تنهال بعده الأحداث. لهذا كله ينبغى أن نحدد علاقة ابن العم بالصعلوك.

من منظور هذا التحليل يلوح ابن العم متوحداً بالصعلوك، أو على وجه الدقة أن الصعلوك هو المتوحد به، علاقة التوحد مجاوزة لعلاقة المماثلة، وتصل إلى حد الامتزاج، وانهيار الجدار بين اثنين، بحيث يصبح واحدهما امتداداً للآخر، حتى ليبدو أنهما شخص واحد. بل لا نبالغ إن قلنا إن الأساس فى هذا التوحد هو شخصية ابن العم، وإنّ الصعلوك محض انعكاس سلبى له، ولذلك يصبح الصعلوك بعد موت ابن العم محترقاً امتداداً له. بعد أن يبدأ الصعلوك سرد حكايته بكلمات قليلة، يربط حياته بحياة ابن عمه على نحو واش بمغاز مجاوزة للعلاقة العادية بين ابنى عم: «واتفق أن أمى ولدتنى فى اليوم الذى ولد فيه ابن عمى». الولادة فى يوم واحد تربطهما، فيصبح الواحد مشدوداً إلى الآخر، ويصبح مصير أحدهما لحظة فى حياة الآخر. لقد ولدا معا وارتكب الأول إثم سفاح المحارم، أما الآخر فلم يكن قد وجد بعد، فوجوده قرين للغياب الذى يفصح عن نفسه فى أن يكون مجرد أداة. وحين يغيب الأول عقاباً على ما اقترفه، يبدأ الثانى فى الحضور. بيد أن حضوره رديف للغياب، لأنه حصر فى تلقى الفعل لا المبادأة به. لم لم يطلع ابن العم أحداً على سره سوى الصعلوك، ألأنه من بلدة أخرى، فهو لا يعرف السيدة، أعنى لا يعرف أنها أخته من صلب أبويه، ولم قبل الصعلوك القيام بالمهمة المطلوبة منه. الحكاية تراوغنا فى الإجابة عن هذه الأسئلة، فهى تغض النظر عنها وحديث الصعلوك عن الأخت يشى بعدم معرفته به، فهو يقول:

«ثم عاد ومعه امرأة مزينة مطيبة». أهى مجهولة له فعلاً، برغم أنها ابنة عمه، أم أنه لم يعرفها تحت تأثير الشراب؟

قد يرى القارئ فى مراوغة الحكاية له، وعدم إجابتها عن هذه الأسئلة، مايشى بعدم الدقة فى نسيج الأحداث مما يبعث على عدم الثقة فيما يسرد له، لكننى على العكس أرى فيها شقوقاً دالة، وكاشفة عن عدد من المغازى. فابن العم لم يطلع أحداً على سره، لخشيته من الرفض والفضح، أما الصعلوك فلا يخشى منه، لا لأنه لا يعرف أنّ السيدة هى أخته، ولا لعجزه عن منعه من المضى فى مشروعه، بل لأنه يرغب فيما رغب فيه ابن العم. إنّ كليهما رديف لصاحبه، وما يوحد بينهما أكثر مما يفرق، لذلك توحدا معا فى اقتراف هذا الإثم، أحدهما بالفعل والثانى بالمساعدة. يقول لنا الصعلوك على لسان السارد إنه كان فى سورة السكر ولم يقدر على رفض الطلب، لأنه كان قد وعد ابن عمه بمساعدته دون أن يعرف كنه الفعل ولا شناعته. ولكن هذا القول ينقضه تعاطفه الجلى مع ابن العم. لقد كان بإمكانه أن يسأل، خصوصاً لأن الغموض يلفّ الموقف كله، ومن ثم يمكنه الرفض. لكنه لم يفعل لأنه فى أعماقه كان يرغب فى التحرر من وطأة النسق الأخلاقى الذى يحرم الأخت على أخيها؛ بعبارة أخرى إنّ هذا الفعل؛ فعل الاتصال الجنسى بالأخت، كان موضوع رغبة مطمورة تحت ثقل الوصايا ووطأة القيم الدينية والاجتماعية، ومن ثم ففيما يعجز هو، يلوح ابن العم قادراً على التحدى، على إتيان ما يعجز هو عن مجرد التصريح به حتى أمام نفسه. ولذلك لا نشعر بإدانته ابن العم، بل يصلنا فقط تعاطفه معه ورفضه للعقاب الذى حلّ به. هذا التعاطف واضح فى موقفه من معرفة القبر الذى دخله ابن العم مع الأخت. لقد فتش عنه بعد دخولهما بقليل ففشل فى العثور عليه، بل ظل سبعة أيام ينقب عنه دون جدوى. وإخفاقه فى معرفة القبر يرجع طبعا إلى أنه لم يك راغباً فى ذلك. فأن يعثر على القبر

معناه أن بإمكانه أن يتراجع، وهو لايريد التراجع ولايرغب فيه. أما بعد انتهاء المهمة، أى بعد لواذ ابن العم والأخت بالقبر ومرور أسبوع كامل على وجودهما فيه، فقد كان سهلاً عليه أن يميز القبر وأن يعرفه بعد نظرة واحدة إلى اليمين وأخرى إلى الشمال.

لكن ماذا عن الحدث نفسه، ماذا عن سفاح المحارم(٧)؟

ليس سفاح المحارم أمراً شائعاً فى (الليالى). فنحن نجده مرةً فى حكاية «الملك عمر النعمان ولديه شركان وضوء المكان»؛ حيث يتزوج شركان أخته نزهة الزمان ويجامعها دون أن يعرفها فتحبل منه وتلد بنتاً تسمى «قضى فكان». ودلالة الاسم واضحة؛ إذ تلقى بالمسؤولية على القدر الذى قضى أمراً فكان. ويبدو أنّ الحكاية ترى الأمر انتقاماً سماويا من أبيهما الذى اغتصب الملكة إبريزة. بيد أنّ الحدث فى هذه الحكاية لا يوضع فى سياق المصائب الكبرى كما نرى فى حكايتنا.

ابن العم وأخته يرتكبان هذا الإثم بعد تقصد وإصرار. لقد عاشا معاً وأحبّ كلاهما الآخر، رجلاً وامرأة، دون اعتداد بالشروط التى تحوطهما. فلمّا كشفا أمرهما لأبيهما الملك زجرهما زجراً بليغاً، على حد تعبير السارد، ومنع كليهما عن الآخر، فاحتالا على هذا التفريق، وخططا للاجتماع معاً إلى الأبد جثتين متفحمتين فى قبر. ومن الجلى أنّ سلوكهما ينطوى على قدر هائل من التحدى، فهما يمارسان علاقة محرّمة، إذ انهارت بينهما جدر الأخوة، وضمتهما نوازع الهوى المحرم الملعون. سقطت النواهى، ونمت علاقة مدمرة وتوحشت، فهما لا يستطيعان الانفلات من سحرها، ولذلك ـ حين يتعرضان للتفريق ـ يخططان بدأب وصبر للاجتماع معا. الغريب أنهما سادران فى التحدى، فيختاران قبرهما معا. فى حكايات العرب عن العشق وصرعاه، يحدث التفريق بين العاشقين فى حياتهما، لكنهما يجتمعان معا فى الموت، فى قبرين متلاصقين أو قبر واحد. وهو نفسه ما يفعله الأخ وأخته، فى دخولهما القبر معا، للحياة ثم للموت. كان بإمكانهما الهروب إلى بلاد يجهل الناس فيها أمرهما، لكنهما اختارا القبر عمداً، كأنهما يفران من السطح إلى الأعماق، من الشمس إلى الرحم، لواذاً بالقبر من المجتمع وإدانته. ودخول العاشقين إلى القبر معا باختيارهما، وإن كان ينطوى على التحدى، فهو أيضاً ينطوى على التسليم بالعقاب وعدالته، ومن ثم اختارا لهما «تربة» أى قبراً، ولم يجدا لعرسهما موضعاً مناسباً سواه، حيث العودة إلى الرحم الأرضى، الذى يضمن لهما مواجهة الإدانة، تعد تسليماً بالعقاب الذى نزل بهما. بل إنّ هذا العقاب يتبدى موضوع رغبة، فى ضرب من السدور فى التحدى والخروج على النسق القيمى.

إنّ علاقة الصعلوك بابن العم تنطوى على تعقيد وغموض كما رأينا، ومن ثم يصبح أحدهما مرآة للآخر أو «عوضه»، كما تقول الحكاية على لسان عم الصعلوك. لقد توحد الاثنان فى واحد؛ نصفه خرج على المجتمع، واختار عقابه بنفسه؛ ونصفه الآخر عاش ليرى العقاب، ويندم، ثم يصبح عوضه الذى يتلقى العقاب من بعد. ولذلك، تقدم الحكاية نفسها بوصفها حكاية عن الظلم الذى يحيق برجل صغير مفعول به، من قوة مخيفة قاسية لا تعرف الرحمة. رجل على العكس من أبطال الحكايات، ليس فاتناً، ولا محارباً شجاعاً، ولا حتى قادراً على الحب. وبرغم تسليم الحكاية على لسان ساردها الصعلوك بالعقاب، فهى تتهم هذه القوة بالافتقار إلى العدالة؛ ثمة انتقام غير مفهوم، وغير مبرر من قبل الصعلوك، وهو انتقام ينصب على رأس الصعلوك وأبيه وعمه؛ فالأب يفقد ملكه، والعم أيضا، فيما يفقد الصعلوك عينه بعد أن احترق ابن العم وأخته. كأن ثمة

لعنة لحقت بالصعلوك، وبكل من يعرفه. الصعلوك لم يرتكب زنا المحارم، لكن لأنّه ابن عم المرتكب وصنوه، الذى ولد فى يوم ولادته، وعوضه، فهو ملوث مثله. وبرغم أنّ القدر قد «أغار» على ابن العم وأخته وعاقبهما، إلاّ أنّ النجاسة تنتقل إلى الصعلوك، فيعامل بوصفه مرتكباً للجرم، ذلك أن اقتراف التابو يجعل مرتكبه نفسه تابو. ولذلك يحذر لمسه حتى لا تنتقل منه النجاسة [٨]، ومن ثم نفهم لماذا يقوم السرد بعقاب ابن العم والصعلوك:

«فلما وقفت قدامه مكتّفاً أمر بضرب عنقى، فقلت «أتقتلنى بغير ذنب» فقال: أىّ ذنب أعظم من هذا. وأشار إلى عينيه فقلت «قد فعلت ذلك خطأ» فقال «إن كنت قد فعلته خطأ، فأنا أفعله عمداً» ثم قال «قدموه بين يدى» فقدمونى، فمدّ إصبعه فى عينى الشمال، فأتلفها، فصرت من ذلك الوقت أعور كما ترونى. ثم كتفنى ووضعنى فى صندوق، وقال للسياف «تسلّم هذا، واشهر حسامك، وخذه، واذهب به إلى خارج المدينة واقتله، ودعه للوحوش تأكله».

على هذا النحو يكشف السرد عن رفض الصعلوك لهذه العدالة، كما تتمثل فى يدها الباطشة: الملك المغتصب للعرش، الذى يقتص من الصعلوك لذنب ارتكبه خطأ، وفى صغره، ، أى قبل تكليفه. وللتدليل على قسوة هذه العدالة، يشير السرد إلى أننا إزاء انتقام من الملك. فمقابل تلف العين قبل التكليف نجد الرغبة فى القتل، والحرمان من الدفن، والترك للوحوش. ومن البديهى أن يشعر الصعلوك بوجود خلل فى الكون ونسيجه، ينتج عنه العقاب الظالم، واغتصاب العرش وتشويه الأعضاء. وإذا كان حلق اللحية وارتداء شارة الصعلكة دليلاً على التنزل من أعلى إلى أسفل، فهو فى الوقت نفسه دليل على فساد العدالة الأرضية، التى تشمل بالانتقام.

الهبوط من الفردوس

ما يحدث للصعلوك الثانى لا يعدو أن يكون صياغة أخرى للمشكل الأخلاقى الذى تطرحه حكاية الصعلوك الأول. هناك بالطبع اختلافات وتوافقات بين الحكايتين، لكن النظام الذى يكمن خلف الأحداث والشخصيات واحد، كلا الصعلوكين ابن لملك، وكلاهما يتعرض لاعتداء قوة غاشمة، هى الوزير مغتصب الملك فى حكاية الصعلوك الأول، وقطاع الطريق فى حكاية الثانى، وكلاهما يتدخل شخص ما لمساعدته، الصعلوك الأول أنقذه سيّاف أبيه من القتل والثانى ساعده الخياط بتقديم الإيواء والنصيحة. وكلاهما يعمل عملاً ثم يندم من بعد؛ الأول ندم على مساعدة ابن العم المرتكب زنا المحارم، والثانى ندم على رفسه للقبة المطلسمة. وكلاهما نذير شؤم، فما أن يطأ موضعاً حتى تحلّ به الكوارث، وهكذا نجد أنّ الصعلوك الأول:

يذهب إلى ابن عمه ← فيحترق ابن العم والصبية

يعود إلى مدينته ← فيفقد أبوه الحكم، ويفقد هو عينه

أما الصعلوك الثانى فهو:

يهبط إلى القبو ← فتقتل الصبية المخطوفة

يذهب إلى قصر الملك ← فتحترق الأميرة ويموت الطواشى ويفقد الملك عينه ... إلخ.

لكن الاختلافات بين الصعلوكين قائمة أيضا، فالصعلوك الثانى يمتاز عن الأول بقراءة الكتب والتواريخ وحسن الخط، كما أنه يلتقى بصبية آية فى الجمال. الأول رجل فقير صغير، مفعول به، فيما يحاول الثانى أن يكون فاعلاً ولو لمرة، فيفشل فشلاً ذريعاً، لا مزيد عليه. فحينما يلتقى بالصبيّة فى القبو، ويبيت معها «ليلة مارأى

مثلها فى حياته» تخبره أنّ العفريت عاهدها إذا احتاجت إلى شئ، أن تلمس القبة المطلسمة بيديها، فيأتى فى الحال، فما كان منه إلا أن أصرّ على رفس القبة ليجيء العفريت فيقتله، فهو «موعود بقتل العفاريت»، لكنه حين يقف فى مواجهة العفريت يكشف عن هلع شديد. لقد ظنته رسول الفرح الآتى من عالمها الذى أقصيت عنه منذ خمسة وعشرين عاماً، فإذا به رسول الموت وأداة القدر. إنه، إذن، غمامة كذوب تلوّح بالمطر دون أن تملكه.

على أننا لو تأملنا الأمر قليلا لوجدنا أن الندم فى الموقفين ليس واحداً. فالصعلوك الأول يساعد ابن العم فى اللواذ بالقبر، وعيبه كامن فى صمته عن السؤال؛ فى إذعانه لسطوة ابن العم عليه وتوحده معه. أما الثانى فهو فى سورة النشوة بليلته مع الفتاة التى تشبه «الدرة» على حدّ تعبير السرد؛ فى هياج روحه غب الحب، يندفع فى فعل تدميرى لنفسه وللفتاة. وبرغم أن الهبوط إلى أسفل حيث القبو، يلوح طريقاً إلى إيذاء الصعلوك، إلا أن السرد، وعلى النقيض من الحكاية السابقة، يصنع من القبو فضاء عذباً، يأخذ صورة الفردوس: رجل وامرأة التقيا مصادفة؛ المرأة منفية عن عالمها، أى عن الشمس الساطعة والهواء الطلق، وعن أبناء جنسها من الرجال، محبوسة فى قبو ينوء بالعزلة، يحتازها عفريت. أما الرجل فهو منفى عن بيت أبيه مبعد عن كتبه وعالمه، جائع عار، يعانى جراح روحه وجسمه بعد خروج قطّاع الطرق عليه، مع هذا يصنعان فردوسا مكنوناً، سرّياً، فيتحول القبو إلى نقيضه:

«ففرحت، ثم نهضت على أقدامها، وأخذت بيدى وأدخلتنى من باب مقنطر وانتهت بى إلى حمام لطيف ظريف. فلما رأيته خلعت ثيابى وخلعت ثيابها ودخلت فجلست على مرتبة وأجلستنى معها وأتت بسكر ممسك وسقتنى، ثم قدمت لى مأكولاً، فأكلنا وتحادثنا ثم قالت لى نم واسترح فإنك تعبان. فنمت ياسيدتى وقد نسيت ما جرى لى وشكرتها. فلما استيقظت وجدتها تكبس رجلى فدعوت لها وجلسنا نتحادث ساعةً، ثم قالت: والله إنى كنت ضيقة الصدر وأنا تحت الأرض وحدى، ولم أجد من يحدثنى خمسا وعشرين سنة، فالحمد لله الذى أرسلك إلىّ ثم أنشدت:

لو علمنا مجيئكم لفرشنا

مهجة القلب أو سواد العيون

وفرشنا خدودنا والتقينا

ليكون المسير فوق الجفون

فلما سمعت شعرها شكرتها وقد تمكنت محبتها فى قلبى، وذهب عنى همى وغمى. ثم جلسنا فى منادمة إلى الليل، فبت معها ليلة ما رأيت مثلها فى عمرى. وأصبحنا مسرورين فقلت لها: هل أطلعك من تحت الأرض وأريحك من هذا الجنى؟».

ثمة جملة تلفت النظر فى هذا الجزء الذى اقتطفناه من الحكاية: «خلعت ثيابى وخلعت ثيابها» إن خلع الثياب فى مثل هذا السياق يعنى التهيؤ للاتصال الجنسى، لكننا نباغت بشئ آخر يكسر توقعنا؛ فالسرد يقوم باستبعاد مشهد شهر عن (الليالى) التفنّن فى تصويره، كأنّ السرد يومئ إلى الاتصال الجنسى دون الوقوف لديه طويلا. السرد لا يستبعد حدث الاتصال فهو يعبر عنه بجملة «ليلة مارأيت مثلها فى حياتى»، لكنه يومئ إلى احتياج مجاوز للرغبة الخالصة، فيمزجها بالمنادمة والحديث وإنشاد الأشعار والغزل، حتى لا يشوب المشهد ما يجرح صفاءه. وربما تكون هذه الآلية عنصراً من عناصر صنع «الفردوس»، حيث الرجل والمرأة فى

وجودهمـا الحىّ الأولىّ البـدائى؛ زوجـان فى مـواجـهـة الحاجة والوحدة وقوى الشر.

لكن هذا الفـردوس لحظى مـوقـوت، فـسـرعـان مـا يهبط منه الرجل والمرأة لخطأ هين، فيتـهـمـان بارتكاب المحرم. فى الحكاية الأولى كـان القبـر مكان اقـتـراف زنا المحارم، وفى الحكاية الثانية يلوح القبو مزدوجاً؛ فهو من منظور الصعلوك وصاحبته فردوساً، لكنه من منظور الجنى موضع ارتكاب المحرم:

«فالتفت إلىّ وقال: يا إنسى، نحن فى شرعنا إذا زنت الزوجة، يحلّ لنا قتلها، وهذه الصبيّة اختطفتها ليلة عرسها وهى بنت اثنتى عشرة سنة ولم تعرف أحداً غيرى. وكنت أجيئها فى كلّ عشرة أيام ليلة واحدة فى زى رجل أعجمى. فلما تحققت أنها خانتنى قتلتها».

نحن هنا مع وعى السرد بنسبية القيم وتغيرها، بل مع شكوى ضمنية من فوضى الحكم القيمى، ففيـمـا تأخذ الصبية صورة المرأة المغبونة من وجهة نظر السارد الصعلوك، فإنّ الجنى الخاطف يرى العكس، فهى زوجه التى اختطفها ليلة عرسها منذ كان عمرها اثنتى عشرة سنة، وهى إذن قد زنت. وطبقـا لشريعة الجان يحل قتل الزوجة الزانية. هكذا تعم الفوضى العـالم فنقتـرب من صورة الغابة التى تنهض الحياة فيها على القوة لا الحق، ولذلك يلوح السارد محتجاً على هذه القوة الظالمة التى ترى العدالة فى الانتقـام، كـمـا رأينا فى انتقـام الوزير مغتصب الملك من الصعلوك الأول. ومهـمـا يكن أمر الصبية والصعلوك، فإنّ الجنى القادر يعاملهما بوصفهما مرتكبين لتابو الزنا.

مرتكب التابو، كما سبق يعاقب، إما من قوّة عليا تغير عليه، وإما تتولى الجماعة التى خرق نسقها القيمى أو أحد أفرادها عقابه، كما حدث للصبية المخطوفة. لكن بما أن مرتكب التابو تلحقه النجاسة ـ على حد تعبير فـرويد ـ فكل من يلمسه يصبح مثله. ولذلك يعاقب الصعلوك بتحويله عبر السحر من رجل إلى قرد، ومن ثم يؤول مـصـيـر كل من يلمسه إلى الدمار. لقد حذرت الصبيّة الصعلوك من لمس القبـة حتى لا يأتى الجنىّ، ويكتشف أمرهمـا، لكن الصعلوك لم يسمع نصحها. الصعلوك لمس الصبيـة حين بات معها ليلة لم يعش مثلها، ومن ثم لم يعد قادراً على منع نفسه من رفس القبة. الارتباط جلىّ بين لمس الصبية ولمس القبة، فكأن القبـة المطلسـمـة مـواز رمـزى للزوجـة، ومن ثم فلمس الصبيّة يقود إلى لمس رمزها. الصعلوك إذن مقترف العديد من المحرمات، الهبوط إلى أسفل الأرض، حيث الكائنات من غير البشر، لمس الزوجة المخطوفة، ولمس القبة شروعاً فى قتل الجنى وتحرير الزوجة من أسرها، وأخيراً الفرار من مواجهة الجنى، لجبنه عن تحمل مسؤولية ما نتج عن فعله، ومن ثم يكون العقـاب فقدان الفـردوس المكنون والحرمان من الفتاة، ثم التحول إلى قرد؛ ففقدان الفردوس يعيده إلى ماكان عليه من ضيـاع وعراء. فيـمـا يرمز التحويل إلى قرد إلى وصمه بارتكاب المحرم. لنلاحظ أنّ العقاب فى هذه الحالة مختلف عن العقاب الذى حلّ بالصعلوك الأول، فقد سحر قرداً ليمر بعملية تعرف، حين تراه ابنة الملك فتعرف أنه رجل مسحور، وتعرف سبب سحره ومن قام به.

والسحر فى (الليالى) أمر شائع؛ فنحن نلقاه فى حكايات عدة. وهو باختصار تحويل للكائن البشرى من صورته المعتادة إلى صورة أخرى من مرتبة أدنى طبعا. وغالباً ما يكون ذلك التحويل بسبب جرم اقترف. فالسحر إذن عقاب لمقترف إثم. لكن فى بعض الحالات ـ على نحو ما نرى فى «حكاية الصـيـاد والعفـريت» ـ يكون ناجماً عن رغبة فى التخلص من شخص، لكنها رغبة لا تصل إلى حد القتل. مع ملاحظة أنّ هذا التحويل يقف

عند حدّ معين؛ فالكائن البشرى المتحوّل إلى قرد مثلا لا يفقد كلّ صفاته البشرية، وإلا انتفى أى سبب يدل على أنه مسحور. وفى حكايتنا، فإنّ القرد الذى أصبحه الصعلوك لا يصبح قرداً تماماً، بل يظلّ قادراً على الفهم والكتابة ولعب الشطرنج، مما يجعل الناس يرونه شيئا عجيباً، ومن ثم يوجد من يكتشف أنه ليس قرداً بل إنسان مسحور.

وهكذا، يتعرض الصعلوك لعملية تعرف على النحو الذى عودنا إياه سارد (الليالى). يدعو الملك ابنته الشابة الحسناء لترى تلك «العجيبة»؛ أى لترى القرد الفاهم الذكى الحسن الخط الذى فاز على الملك نفسه فى الشطرنج. وحين ترى الأميرة القرد تغطى وجهها وتعاتب الملك أباها: «كيف طاب على خاطرك أن ترسل إلىّ، فيرانى الرجال الأجانب». وبالطبع يعجب الملك مما تقول، وتبدو عليه الحيرة. لكن الأميرة سرعان ما تشرح له الأمر فيعاتبها على أنّ بها فضيلة كالسحر دون علمه، ويطلب منها أن تخلص المسحور مما هو فيه من بلاء. ولكن على عكس كثير من حكايات (الليالى) التى وجد بها مسحورون، تتم عملية تخليص المسحور بعد معركة حامية، تضطر فيها الأميرة الشابة إلى التحول إلى كائنات أخرى، وبدلاً من تخليص الشاب المسحور وتزويجه من مخلصته الشابة الساحرة، كما يتوقع القارئ العارف بمنطق هذا العنصر فى (الليالى)، نجد الأمر مختلفا. صحيح أنّ المسحور يعود إلى ما كان عليه من قبل، لكن معركة الساحرة الشابة مع العفريت تنتهى بطائفة من الخسائر، تلف عين الصعلوك، واحتراق فك الملك، وموت طواشيه، وأخيرا هلاك الساحرة الشابة محترقة. لم لم يخلّص الصعلوك من أسره ثم يتزوج من مخلصته كما رأينا فى «حكاية التاجر مع العفريت». أيرجع هذا إلى أن الساحر للصعلوك ليس إنسيا، أم يرجع إلى ما اقترفه الصعلوك من إثم، أم لأنّ الصعلوك مقترف لتابو، وكل من يلمسه يصبح هو نفسه كذلك، ومن ثم يحلّ به عقاب من نوع ما. أم لأنّ تخليص الصعلوك وتزويجه، لا يتفق مع مخطط الحكاية، فاختارت ـ من ثم ـ ما يجعلها تستمر حتى تصل إلى غايتها.

مهما يكن الأمر، فإن الصعلوك قد عوقب بتحويله إلى قرد. لكن لماذا لم يسحر كلباً ـ وقد ولغ فى إناء ليس له، على سبيل المثال؟

يبدو أن تفسير ذلك كامن فى تصور أنّ القردة كانوا أناساً فمسخوا لعصيانهم الله. هذا معناه تسليم السرد بجرم الصعلوك. جاء فى القرآن «ولقد علمتم الذين اعتدوا منكم فى السبت، فقلنا لهم كونوا قردة خاسئين» (البقرة /٥٦)، و«قل هل أنبئكم بشرٍ من ذلك مثوبة عند الله من لعنه الله وغضب عليه، وجعل منهم القردة والخنازير وعبد الطاغوت» (المائدة/ ٦٠)، و «فلما عقوا عما نهوا، قلنا لهم كونوا قردة خاسئين» (الأعراف/ ١٦٦). ولذلك ، فالقرد أقرب الحيوانات إلى الإنسان، فإنه يضحك، ويطرب، ويقعى، ويحكى، ويتناول الشئ بيده. وله أصابع مفصلة إلى أنامل وأظافر. ويقبل التلقين والتعليم. ويأنس الناس، ويمشى على أربع مشيه المعتاد، ويمشى على رجليه حيناً يسيراً. ولشعر عينيه الأسفل أهداب، وليس ذلك لشئ من الحيوان سواه. وهو كالإنسان إذا سقط فى الماء غرق كالآدمى الذى لا يحسن السباحة. ويأخذ نفسه بالزواج والغيرة على الإناث، وهما خصلتان من مفاخر الإنسان على جد تعبير الدميرى الذى يقول إنه يستمنى بفيه [٩] حين يغلبه الشبق. ولذلك، فالقرود يقيمون حدّ الرجم على الزانى أو الزانية منهم [١٠]. والعرب تربط، لسبب ما، بين القرد والغلمة. ففى الحديث أن الرسول (صلعم) قال: «رأيت فى منامى كأنّ بنى الحكم بن العاصى، ينزون على منبرى كما تنزو القردة» [١١]. والعرب تقول فى أمثالها: أزنى من قرد [١٢]. أما (الليالى) فتقرنه بالشبق، وتقرن العبد الأسود به، لأنّ كليهما مولع بالنكاح.

وهكذا، فالقرد شبيه بالإنسان، كأنه فرع منه، وليس العكس، أو هو على وجه الدقة كان إنساناً فمسخ لعصيانه الله. والعصيان إذن طبع فى الإنسان، حتى يظل العالم ممتلئاً بالقرود. ولو كف الإنسان عن اقتراف الخطايا الكبرى التى تغضب الله لكان هذا معناه انقراض القرود فى العالم. ولأن القرد إنسان متحول، فقد ظلت واضحةً فيه بعض المظاهر التى تدل على أصله، مثل الضحك والبكاء، والزواج والغيرة، والوعى بالذنب وإقامة الحدّ على مقترفه. وهو إلى ذلك كله كائن مغتلم، شديد الطلب للمواقعة. وبرغم أن الصعلوك فى الحكاية لا يأخذ هذه الصورة، صورة المولع بالنكاح، فقد مسخ قرداً، ويبدو أن الجنى اختار له هذه الصورة لأنه زنى بصاحبته، فهو يحوّله إلى قرد لتظل هناك صلة بين الجرم والصورة التى صار عليها. لكن المسخ عقاب للعصاة بأمر إلهى، أما هنا فهو فعل شيطانى لا يتناسب مع الجرم، ولهذا يتبدى سرد الصعلوك شاكيا متأففاً، فقد عوقب عقاباً يجاوز جرمه، فيما ظلّ الجنى بلا عقاب، وحين عوقب لم يتناسب عقاب موته مع مجمل ما اقترف من جرائم. الجنى ارتكب جرم خطف الصبية، وجرم معاشرتها دون رضاها، وجرم نفيها من عالمها الذى تحبه، ثم بعد ذلك جرم قتلها وسحر الصعلوك. وحين تصدت له الأميرة الشابة نتج عن معركتها معه عدد كبير من الجرائم. صحيح أنه احترق فى هذه المعركة وقضى نحبه، إلا أن ذلك كله لا يتناسب مع ما اقترف. أما الصعلوك فقد عانى من تحويله إلى قرد، لأن هذا التحول وقف عند الصورة فقط، إذ ظل الصعلوك محتفظاً بكثير مما كان يعرفه قبل مسخه، ومن ثم فهو ليس إنساناً كما عهد نفسه وعهده الناس، وليس قردا كاملاً يحيا مع قرود، لكنه إنسان تقريباً فى سمت قرد، هيئته ضد لحقيقته، ومن ثم يلوح كلّ شئ فى غير موضعه، والعدالة لا تجد من يحققها، ولذلك بعد فقدان عينه يتوجه إلى بغداد، لعله يقف أمام خليفة رب العالمين فيسمعه شكواه ويطالب بإنصافه.

ضد ميتافيزيقا المعدن

فى حكاية الصعلوك الثالث، ابن خصيّب، غموض يفوق غموض الحكايتين السابقتين، وإن احتوت عناصر المأساة نفسها. ومن ثم فعلاقة المشابهة الناتجة عن علاقة المجاورة تعضدها عناصر أخرى. وبرغم بعض الاختلاف فى الحوافز ونظم الأحداث يظل النسق الأساسى الذى ينتظم الحكايات الثلاث واحداً:

خرق لمحرم ←— عقاب ←— الصعلكة.

بطل الحكاية ملك ابن ملك: حكم وعدل وأحسن للرعية، لكن عيبه كامن فى «محبته للسفر والفرجة». فضوله يأخذه إلى التجول ومطاردة المعرفة. ومن هنا تبدأ مشكلته. الصعلوك الثانى مولع بالمعرفة أيضا، لكنها معرفة ثاوية فى بطون الكتب وسير الأولين. أما ابن خصيب فهو ابن مدينة بحرية مفتوحة على الآفاق البعيدة الغامضة. المدن المكنونة المحاطة بمدن أو صحارى أو حقول، تظلّ غارقة فى أسر المكان المغلق، وأبناؤها مكتفون بما لديهم. أمّا مدينة ابن خصيب فهى من طراز آخر، مكشوفة للبحر الذى يغرس فى نفوس أبنائها نداءات الفضول والمغامرة «فالبحر فتنة تسلب العقل، وتؤدى إلى الهلاك» (١٣). إن ظاهره ـ كما يقول النفرى ـ ضوء لا يبلغ، وقعره ظلمة لا تمكن، وبينهما حيتان لا تستأمن (١٤).

وهكذا يشارك المكان فى تحديد مصير ساكنه، كما يحدد القدر مصير البطل التراجيدى. فالمدينة الواقعة فى إغواء البحر تسم أبناءها بما وسمت به من خصائص الانكشاف والانفتاح، فيشبون وقد تأججت فيهم نار غامضة. وبرغم سلطة الحكم والمال يظلون مشدودين إلى السفر، فهم أسرى فتنة البحر. البرّ يمنح الشعور بالانغراس فى المكان، فيما يلوّح البحر بوعد الاكتشاف والمعرفة والفضول. وهكذا يسافر الصعلوك، أى يركب البحر

مشدوداً إلى ضوئه الذى لا يبلغ، ليعرض حياته للريح واختلاف المياه، والتيه، وسلطة المغناطيس «لأنّ الله وضع فى حجر المغناطيس سرّاً، وهو أن جميع الحديد يذهب إليه».

وعلى عكس الصعلوك الأول الذى يشارك ابن العم واخته فى ارتكاب سفاح المحارم، والصعلوك الثانى الذى يرتكب الزنا مع البنت المخطوفة، صاحبة العفريت، فإنّ ابن خصيب يحاول أن يكون قادراً على الفعل المجاوز رغباته الفردية. ففى جبل المغناطيس قبّة من نحاس معقودة على عشرة أعمدة، وفوقها فارس نحاسى يمتطى فرساً من نحاس. وفى يد الفارس رمح من نحاس، ومعلق فى صدره لوح من الرصاص المطلسم. ومادام هذا الفارس رابضاً فى موضعه، فكل مركب تقترب لابدّ أن تتحطم بعد تفككها فيغرق ركابها. يسمع ابن خصيب هاتفاً يأمره بقتل هذا الفارس ويدله على السلاح ونوعه وموضعه، كى يريح الناس من «هذا البلاء العظيم»، فيستجيب ويصرع الفارس. الحكاية إذن لا تحتوى على بطل مفعول به كما رأينا فى الحكايتين السابقتين، بل تنطوى على صراع؛ قوة خيرة يمثلها ابن الخصيب وتقترن بالمعرفة وحب العدل وخير الناس فى مواجهة قوة شريرة ضد لراحة الناس، مولعة بالتدمير.

فى البداية تظهر قوة مساعدة للبطل هى لوح الخشب الذى ينجيه من الغرق، شأن كثير من الحكايات التى تحتوى حافز التعرض للغرق. ثم تظهر قوة غير منظورة هى الهاتف الذى يدل ابن خصيب على كيفية قتل الفارس النحاسى. ويبدو أنها قوة محايدة إزاء ما يحدث؛ فهى التى تخبر الصعلوك عن طريقة نجاته المشروطة، أى أنها تضعه فى اختبار:

«يا ابن خصيب إذا انتبهت من منامك فاحفر تحت رجليك تجد قوساً من نحاس وثلاث نشابات من رصاص منقوشاً عليها طلاسم. فخذ القوس والنشابات وارم الفارس الذى على القبة وأرح الناس من هذا البلاء العظيم. فإذا رميت الفارس يقع فى البحر ويعلو حتى يساوى الجبل ويطلع عليه زورق فيه شخص غير الذى رميته فيجىء إليك وفى يده مجداف فاركب معه ولا تسم الله تعالى فإنّه يحملك ويسافر بك مدة عشرة أيام إلى أن يوصلك إلى بحر السلامة. فإذا وصلت هناك تجد من يوصلك إلى بلدك. وهذا إنما يتم لك إذا لم تسم الله».

الهاتف يعنى أن ثمة قوة مجاوزة لقوة البشر تتدخل لصالح الصعلوك، وبرغم غموضها فهى تقوم فعلاً بإرشاده إلى كيفية التخلص من الفارس النحاسى، وتحذره من الوقوع فى خطأ النطق باسم الله. مع ذلك فهى غير واضحة، بل قد تكون محايدة، فهى نتاج رؤيا رآها الصعلوك فى نومه. بل إن الصعلوك ينام سنة صغيرة تشى بأن النوم يقوم فقط بوظيفة ظهور الهاتف وتدخله لصالح الصعلوك، فيأخذ الصعلوك صورة من يتلقى الوحى.

أما اعتبار النطق باسم الله محظوراً يجب اجتنابه للحصول على النجاة، فهو يشير بوضوح إلى بقايا عبادة قديمة ترى فى رمز الشر إلهاً يعبد، وفى هذه العبادات اتخذ إبليس صورة إله الشر الذى يقتسم حكم العالم مع إله الخير، وفيما بعد، فى عصور تالية، خفضت رتبة هذا الإله إلى صورة ملاك عاص (١٥). ومهما يكن الأمر، فإنّ البطل لم يستطع أن يفى بشرط عدم النطق باسم الله. فبرغم أنه قسر نفسه على الصمت لمدة عشرة أيام، إلا أنه حين رأى ما يبشر بسلامته اندفع مهللاً مكبراً، فقام الرجل النحاسى بإلقائه فى الماء. ومع أن ابن خصيب قد صرع الفارس النحاسى إلا أنه يعود مرة أخرى فى صورة الرجل النحاسى الذى يقود الزورق.

ابن خصيب إذن يصارع قوى يجعلها السرد رموزاً للشر؛ جبل المغناطيس ثم الفارس النحاسى. جبل المغناطيس الذى يذكر المؤرخون العرب أنه يقع قريباً من بحر القلزم فى مصر [١٦]، هو جبل شيطانى، على عكس الجبال المقدسة التى نراها فى الثقافة العربية والعبرية. الجبل موضع مرتفع من الأرض، فهو قريب من السماء، مثل الجلجثة فى المأثور المسيحى، وجبل المقطم فى المأثور الفاطمى، تلك جبال طوبتها الأديان ومنحتها دلالة روحية. أما الجبل الأسود، فهو على نقيض ذلك، قد وضع الله فيه سراً، هو أن جميع الحديد يذهب إليه، ومن ثم فكل مركب تقترب منه يلحقها الدمار، ولذلك نجد أن قبته تقوم بدور ضد للقباب التى تنهض فى الأماكن المقدسة التى طوبت. القبة المقدسة صورة مصغرة للقبة السماوية أى أنها نقطة التقاء الأرض بالسماء، فهى وسيط بينهما، منها تصعد دعوات المؤمنين، وفى إهابها تقام صلواتهم. أما القبة هنا، فهى نقيض ذلك تماماً؛ حيث يعلوها وثن شرير هو تمثال الفارس النحاسى.

لكن لماذا يأخذ المعدن هذه الصورة فى الحكاية.

النحاس عنصر شحيح الحضور فى الشعر العربى، بل يكاد يكون منعدما. وهذا أمر لا غرابة فيه. فقد كان العرب بدواً يحيون فى مجتمع بسيط، علمه هين بمثل هذه الأشياء، ولذلك فمعرفته بها عابرة، لا تصل إلى حد الألفة. فليس النحاس برقاً أو حماما أو نوقاً أو يرابيع ... إلخ، كى يصبح عنصراً أساسياً فى ذلك الشعر. إلى ذلك سنجد الأمر نفسه فى القرآن الكريم. فكلمة النحاس تذكر فى آية واحدة: «يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران» (الرحمن/٣٥). أما فى (الليالى) التى تكوّن نصها عبر عصور طويلة، فتحتوى على حكاية كاملة عن مدينة سخط أهلها إلى كائنات نحاسية.

فى المعاجم العربية تشير مادة «نحس» إلى معان عدة [١٧]. فهى تعنى الجهد والضر، أو هى خلاف السعد من النجوم. نقول: يوم نحس أى مشؤوم. وفى القرآن «إنّا أنزلنا عليهم ريحاً صرصراً فى يوم نحس مستمر» (القمر/ ١٩). وفيه أيضاً «فأرسلنا عليهم ريحاً صرصراً فى أيام نحسات» وقد قرئت نحسات بكسر الحاء وتسكينها والنحسات هى الأيام المشؤومات. هذا هو المعنى الأول. أما المعنى الثانى فيرتبط بالريح الباردة إذا دبرت كما أنّ النحس هو الغبار، ويؤكد التيفاشى [١٨] أن النحاس هو الدخان إذا خلص من اللهب وعلا وخلصت حرارته. وفى هذا المعنى نجد شاهداً لنابغة بنى جعدة يقول فيه:

«يضىء كضوء سراج السليط لم يجعل الله فيه نحاسا».

أى لم يجعل فيه دخاناً لا لهب له. ويفسر ابن مجاهد الآية «يرسل عليكما شواظ من نار ونحاس فلا تنتصران» قائلاً : النحاس الصفر المذاب فيصب على رؤوسهم. وهو رأى الضحاك أيضاً الذى فسر «شواظ من نحاس» قائلاً: سيل من نحاس [١٩]. أما القزوينى فينص بجلاء على أنّ النحاس معدن قريب من الفضة. والفرق بينهما حمرة اللون واليبس وكثرة الوسخ. فالفضة أنقى طبعاً. أما النحاس فهو معدن مشوب يفتقد إلى النقاء. فحمرته نتاج الإفراط فى الحرارة والكبريتية. أمّا يبسه ووسخه فلغلظ مادته. ولذلك يحذر من اتخاذ الطعام فيه لأنه يسبب أمراضاً لا حصر لها [٢٠]. ويصرّ أبوحيان التوحيدى على الربط بين النحاس وفساد المزاج، فإنّ:

«من أدمن الأكل والشرب فى أوانى النحاس أفسدت مزاجه، وعرض له أمراض صعبة. وإن أدنيت أوانى النحاس من السمك شممت لها رائحة كريهة. وإن كبّت آنية النحاس على سمك مشوى أو مطبوخ بحرارته حدث منه سم قاتل» [٢١].

إلى ذلك كله يأخذ النحاس دوراً محدداً فى كثير من حكايات (الليالى)، فتصنع منه القماقم التى يسجن فيها الجن، فيما تسد أفواهها بالرصاص. النحاس يأخذ إذن دلالات عدة. من ناحية هو أداة لتعذيب الخطاة فى العالم الآخر؛ لأنه مرتبط بالإفراط فى الحرارة والكبريتية. كما أنه ـ فضلاً عن ذلك ـ قرين الشوب والوسخ، ولذلك لا تتخذ منه آنية للطعام، حتى لا يتسمم ما فيها. لكنه من ناحية أخرى معدن صلب يصلح لسجن العفاريت والكائنات النارية الشريرة، فهو إذن مادة مبهمة غامضة، تكتنفها الريب. وهو أمر يمتد إلى المعادن بوجه عام؛ فهى تنطوى على الخير حين تصبح فى قبضة الإنسان، فيمكنه السيطرة عليها وترويضها، وهى مصدر للشر حين لا تكون كذلك؛ أى حين تصبح شيئا مثقلاً بدلالات الغموض والرهبة. ويرى مرسيا إلياد (٢٢) أن للمعدن قداسة طابعها أرضى فى مقابل القداسة السماوية المنبعثة من السماء؛ فالمعادن تنبت فى جوف الأرض، أى أنها أقرب إلى الرحم؛ رحم الأرض الأم. ولهذا فهى مثقلة بقداسة مظلمة، لأنها تنطوى على قوى مقدسة وشيطانية فى آن. إنها تحوى الخوف والأمن معا كالكائنات الإلهية جميعا. وكما رأينا فى الحكاية فالمعادن تأخذ صورة كائن غريب تندّ قوته التدميرية على الفهم، فصلابة النحاس والرصاص، وقدرة المغناطيس على الجذب، تضعه فى سياق ما لم يروض بعد من قوى الطبيعة، فهو أقرب إلى العواصف وهياج البحر وعلى النقيض من الخشب الذى يأخذ دائما دور المساعد فى إنقاذ البطل.

على هذا النحو، فإن الصعلوك ما إن ينهض من كبوة حتى يجد نفسه فى موقف أكثر صعوبة. لقد ارتكب إثم ركوب البحر بسبب فضوله وتوقه إلى الفرجة، فيأخذه البحر إلى جبل المغناطيس، لكنه يضيّع فرصة نجاته لعدم انصياعه لتحذير الهاتف، فيتعرض ثانية للغرق، حتى يجد نفسه على جزيرة، أى يابسة محاصرة بالماء. ومن ثم يقول السرد على لسانه: «كلما أخلص من بلية أقع فى أعظم منها». وكى يستطيع النجاة من هذا الحصار كان لابدّ له من ارتكاب مجموعة من المحرمات، أولها الفضول، الذى دفعه إلى التلصص على الشيخ العجوز والصبى الجميل، ومن ثم قاده إلى الهبوط إلى أسفل، فلما رأى تسعة وثلاثين بستانا لاحظ أن البستان الأخير الذى يحمل رقم الأربعين مغلقاً، فلم يستطع مقاومة فضوله «ما الذى فى هذا المكان، فلا بدّ أن أفتحه وأنظر ما فيه، فلما فتحه وجد حصاناً، فإذا به يرتكب إثم اعتلاء الهواء:

«فوجدت فرساً مسرجاً ملجما مربوطاً ففككته وركبته فطار بى إلى أن حطنى على سطح وأنزلنى وضربنى بذيله فأتلف عينى وفرّ منى».

ومع أن الحصان قد أنقذه من حصاره فى الجزيرة المحاطة بالماء، إلا أنه أنزل به عقاب إتلاف العين، لأن ابن خصيب قد تجاوز حدوده إذ ركب الفرس، لا لأنّ التحليق فى الفضاء كما يقول كيليطو(٢٣) من عمل الشيطان، وإنما لأنه وقف على الأنبياء فقط. الارتقاء خصيصة نبوية تنقل النبى من أسفل إلى أعلى عبر الحصان المقدس، البراق، فى رحلة المعراج إلى السماء؛ أما الإنسان العادى فليس له أن يهفو إلى تجربتها، فذلك معناه اغتصاب خصيصة وقف على الأنبياء، ومن ثم فاغتصابها محرم، يحل العقاب بمقترفه.

حكايات البنات

قبل أن نقوم بتحليل الحكايتين اللتين تقوم البنات بسردهما، سنقوم بتلخيصهما على النحو الذى فعلناه مع الصعاليك.

حكاية البنت الأولى

- أخت غير شقيقة لأختين. يموت الأب تاركاً قدراً كبيراً من المال، فتحصل كل فتاة على نصيبها الشرعى من تركته.

- تتزوج الشقيقتان فيما تظل هى دون زواج. وفيما تسافر الشقيقتان مع زوجيهما للتجارة، تظل هى فى بغداد دون زواج.

- يخسر الزوجان كل مال الشقيقتين فيتركانهما فى الغربة، فتضطران للعودة فى هيئة مزرية إليها، فتضمهما إليها وتحسن إليهما وتشركهما فى مالها الذى ينمو.

- تصطر الشقيقتان على الزواج ثانية. وبرغم رفضهما نصيحتها، تقوم بتجهيزهما من مالها الخاص. تفشل الشقيقتان فى زواجهما وتعودان للحياة معها.

- تهيىء متجراً وتستعد للسفر، فتصر الشقيقتان على السفر معها. المركب «تتوه» ويغفل الريس عن الطريق، فيدخلون إلى مدينة لم تكن هدفاً لهم .

- المدينة خالية من السكان، وأهلها مسخوا لعصيانهم الله. أما المتاع من ذهب وفضة وقماش وجواهر فباق على حاله. ركاب السفينة يستولون على الأموال.

- تدخل هى إلى قصر الملك «فتنسى نفسها» وتتوه. تحاول النوم فلا تقدر، تسمع صوتاً يتلو القرآن فتتجه نحوه. حيث تجد شاباً جميلاً جدا، فتقع فى حبه.

- الشاب يقص عليها حكاية المدينة التى عصت الله وعبدت النيران دونه وكيف عاقبها الله وكيف كتبت له النجاة لإيمانه على يد مربيته العجوز المسلمة.

- الشاب يوافقها على الذهاب معها إلى بغداد والزواج منها، فترجع معه إلى المركب لتخبر أختيها عن نيتها فى الزواج من الشاب. وتتنازل لهما عن كل ما جمعته من ذهب وجواهر وملابس.

- الشقيقتان تضمران الحسد لها، وتقومان بإلقائهما أثناء نومهما إلى البحر، حيث تنجو هى فيما يغرق الشاب.

- بعد نجاتها ووصولها إلى جزيرة تنقذ حية يطاردها ثعبان. الحية جنية تردّ لها الجميل: تنقل الأموال من السفينة إلى بيتها، وتسحر أختيها إلى كلبتين سوداوين، وتأمرها بجلدهما كل يوم بالسوط. تترك معها خصلة من شعرها وتخبرها أنها إذا حرقت شيئاً منه فسوف تحضر إليها.

حكاية البنت الثانية

- مات أبوها عن مال كثير وتزوجت من رجل ثرى، مالبث أن مات فورثت عنه ثمانين ألف دينار. وهى أخت غير شقيقة أيضا للبنت السابقة.

- تجيئها عجوز وتدعوها إلى زفاف ابنتها وتصحبها إلى قصر عظيم حيث تجد بنتاً رائعة الجمال فتخبرها أنها دعتها إلى القصر لأن شقيقها عاشق لها وأنه يريدها زوجة، فتوافق.

- حين ترى الشاب تقع محبته فى قلبها لجماله وتقضى معه شهراً سعيداً. ثم تجيئها العجوز وتصحبها إلى السوق بعد استئذان زوجها.

- فى السوق تمران بدكان شاب صغير يطلب ثمناً لما اشترته منه قبلةً فترفض. لكن العجوز تظل تزين لها الأمر وتهونه عليها حتى توافق مكرهة.

- يخدعها الشاب فبدلا من لثمها يقوم بعضها فى خدها حتى يقطع اللحم فيغمى عليها. تحتمل على نفسها وتعود إلى البيت بمساعدة العجوز وتلزم الفراش.

- يدخل عليها زوجها فيرى الجرح، ويدرك أنها خائنة فيقوم بعقابها.

- تدخل العجوز أثناء عقابها فتتوسل للزوج الذى يتراجع

عن قتلها مكتفياً بضربها بقضيب من سفرجل، ثم يأخذها عبيده ليلاً ويرمونها فى بيتها. فتداوى نفسها حتى تشفى.

ـ بعد شفائها تعود إلى بيت الزوجية فتجده مهدماً فتلجأ إلى أختها السابقة.

يوسف الأنثى

ما وجدناه من شعور بالألم وضياع العدالة فى حكايات الصعاليك الثلاثة، سنجده فى حكايات البنات مع اختلافات، سنؤجلها إلى حين. تبدأ الصبيّة الأولى حكايتها على النحو التالى :

«إنّ لى حديثاً عجيباً ، وهو أنّ هاتين الصبيتين أختاى من أبى من غير أمى فمات والدنا وخلف خمسة آلاف دينار . وكنت أنا أصغرهن سناً . فتجهّزت أختاى وتزوجت كلّ واحدة برجل. ومكثنا مدة».

ومعنى ذلك أن الحكاية تبدأ بتقرير تعارض أساسى أوليّ ، يحكم علاقة الصبيتين الشقيقتين بأختهما غير الشقيقة أى بطلة الحكاية. ولسوف يظل هذا التعارض فاعلاً طوال الحكاية حتى نهايتها،ولسوف تنبثق منه أحداثها ومغازيها. فما إن ندلف إلى داخل الحكاية حتى ينتقل هذا التعارض من شكله البيولوجى إلى شكل آخر اجتماعى. الشقيقتان واقعتان فى أسر مباهجهما الجسدية التى تدفعهما إلى سلسلة من الزواج الفاشل، تنتهى بفقدان ما تملكان من مال وثروة، وعودتهما إلى البطلة وهما فى حالة يرثى لها. وبرغم تحذير البطلة لهما، تندفعان نحو زواج فاشل يأخذ دائماً صورة الخديعة. الأختان الشقيقتان هنا تبدوان كأنهما شخص واحد فى حركته واندفاعه. إنهما شخصية واحدة متجانسة، بل تكاد تكون صيغة جاهزة. فهما متماثلتان فى كل شئ، ذائبة إحداهما فى الأخرى، فتنتفى التخوم المحددة للواحدة عن الأخرى وتتلاشى. ومن ثم يعبر السرد عنهما فى صوت واحد وحركة واحدة، فتتجسد أمامنا شخصية الأخت التى رضعت لبان الحسد لأختها غير الشقيقة. وفيما تحتفل الأختان بتحققهما العاطفى والجنسى، تظل البطلة متشبثة برأيها: « لاخير فى الزواج، فإن الرجل الجيد قليل فى هذا الزمان». وفى مقابل ذلك نرى توغلها فى التجارة وحنكتها فى الاستثمار وتنمية مالها الذى ما ينى يتكاثر، فيما يتبدد كل ما ورثته الأختان وتلجآن إليها «كالشحاتين».

الحكاية كما هو واضح تحمل أصداء قد تكون تاريخية عن انعدام الاستقرار فى مؤسسات الزواج فى فترة ما؛ وعن صراع الإسراف والزهد فى المجتمع العربى الإسلامى الوسيط؛ وعن افتقاد الحكمة لدى الكبير ووجودها لدى الأصغر. فى اختصار، ثمة أصداء عن تململات اجتماعية قد تصل إلى حد انقلاب القيم والمعايير. لكن الموضوع الرئيسى هو علاقة القرابة الملتبسة بين الأخوة غير الأشقاء. ولذلك، فإن السرد يلوذ بالحكاية النموذج Arch عن أخوة يوسف، الأحدوثة الشهيرة فى الثقافة السامية عموما، التى ذكرت أحداثها فى التوراة بتفصيلات دقيقة. أما القرآن فقد قصها فى السورة التى تحمل اسم «يوسف»، دونما وقوف طويل لدى التفصيلات: «لقد كان فى يوسف وإخوته آيات للسائلين» (يوسف/ ٧). وتكفلت التفاسير المختلفة بتفصيل ما أجملته الآيات. وقد تخللت القصة الثقافة العربية فى صيغتين؛ أولاهما: تركز على العبرة الكامنة فى تحدى الشهوة وضعف النفس الأمارة بالسوء فى الصراع الشهير بين يوسف وزليخة امرأة العزيز، وثانيتهما حكاية يوسف مع أخوته غير الأشقاء، وما تنطوى عليه من حسد للأخوة المتميزة وكلتا الصيغتين قائمة فى الحكاية الأصل.

تأخذ البطلة فى حكايتنا صورة يوسف، لكن يوسف الأنثى، لاحتوائها على الموضوع الأساسى الحاكم

للقصة فى التوراة والقرآن، وهو موضوع الأخوة الملتبسة. ولدينا هنا أخ أو أخت متميزة عن الإخوة الآخرين. فيوسف بن يعقوب قادر على الحلم والرؤيا، كما أنه قادر على تفسيرهما حتى إن إخوته يدعونه بـ «صاحب الأحلام» كما تعبر التوراة. ولبطلة الحكاية أيضا ما يميزها عن أخواتها، فهى فى اختصار ممتلئة حتى الحافة بالحكمة، برغم أنها – كيوسف أيضا – أصغر سناً من أختيها. وكما يحسد أبناء يعقوب أخاهم يوسف لجماله وإيثار أبيه له ولما ينطوى عليه من نبوة ظهرت إرهاصاتها مبكراً، تمتلئ أختا البطلة بالمشاعر نفسها، مشاعر الحقد على الأخت غير الشقيقة والحسد لها، لامتيازها بالحسن والحكمة، ولما وفقت إليه من اختيار حبيب متميز بإيمانه وحسنه:

«فقعدت أختاى عندنا وصارتا تتحدثان فقالتا لى: يا أختنا ماذا تصنعين بهذا الشاب الحسن؟ فقلت لهما قصدى أن أتخذه بعلا. ثم التفت إليه وأقبلت عليه وقلت: يا سيدى أنا أقصد أن أقول لك شيئا فلا تخالفنى فيه. فقال سمعا وطاعة. ثم التفت إلى أختىّ، وقلت لهما يكفينى هذا الشاب، وجميع هذه الأموال لكما. فقالتا: نعم ما فعلت. ولكنهما أضمرتا لى الشر. ولم نزل سائرين مع اعتدال الريح حتى خرجنا من بحر الخوف، ودخلنا بحر الأمان، وسافرنا أياما قلائل إلى أن قربنا من مدينة البصرة، ولاحت لنا أبنيتها فأدركنا المساء، فلما أخذنا النوم، قامت أختاى وحملتانى أنا والغلام بفرشنا ورمتانا فى البحر. فأما الشاب فإنه كان لا يحسن العوم، فغرق وكتبه الله من الشهداء، وأما أنا فكنت من السالمين».

هكذا نجد أن البطلة تنطوى على نفحة نبوية تتجاوز اهتمامات أختيها المحصورة فى الزواج، فهى الأصغر والأجمل بل تلتقى شاباً شبيهاً لها فتقع طبعا فى حبه، وتأخذه لنفسها. وبرغم ما فعلته مع أختيها من قبل من إيوائهما والإحسان إليهما إلا أن الأختين تكيدان لها وتقدمان على إغراقهما. وفيما تنجو البطلة يغرق صديقها. والحكاية على هذا النحو تذكر على الفور بإحدى حكايات التاجر والعفريت، وبالتحديد حكاية التاجر الثانى. فالعناصر الأساسية فيها هى العناصر القائمة هنا. ثمة الأخ المحسود الذى يندرج فى نموذج يوسف، وثمة الأخوة الذين يدبرون له المكائد، وثمة الجنية المؤمنة التى أحسن التاجر إليها وتزوجها، فلما غدر به إخوته، أنقذته من الموت غرقا. والغريب أنها سحرت أخويه إلى كلبين، كما سحرت الجنية الأختين الغادرتين فى حكايتنا.

الحكاية التى بين أيدينا تحتوى أيضاً حكاية داخلها، أليجورية، تندرج فى سياق الحكاية بوصفها عنصراً من العناصر التى تنمّى شخصية البطلة الفاعلة الأساسية، هى حكاية الشاب الذى لقيته فى تيهها فى المدينة المسخوطة. وهى مدينة كان أهلها كفاراً يعبدون النار من دون الله، لأنهم عصوا الصوت الربانى الذى دعاهم إلى عبادة الله وترك ما هم فيه من ضلال، فلما لم يستجيبوا، وسدروا فيما هم فيه، عوقبوا من الله، ومسخهم حجارة سوداء. ومن الواضح أنّ هذه الحكاية الأليجورية تمثل أصداء الإيديولوجيا الدينية فى العصر الوسيط؛ الإيديولوجيا الوحيدة السائدة، التى تنبث سلطتها فى مستويات الحياة جميعاً. ولذلك تنهض الحكاية الأليجورية هذه بوظيفة نصية على مستويين، فهى – أولاً – تدرج شخصية الفاعلة الأساسية فى سياق الإيديولوجيا السائدة؛ وهى – ثانياً – تكشف عن رؤية الثقافة العربية المشبّعة بهذه الإيديولوجيا لمن عداها. الصوت الصارخ فى المدينة لينبّه عبدة النار إلى ما هم فيه من ضلال وزيغ هو معادل النبى، وفكرته، ووظيفته.

فالسارد لايمكنه أن يخلق نبياً يدعو الناس إلى الدين الحق، لتعارض هذا المسلك مع الإيديولوجيا الدينية نفسها التى تذهب إلى أن محمداً نبيها هو آخر الأنبياء والمرسلين، لذلك يصوغ فكرة النبى صياغة رمزية قريبة المأتى فى هذا الصوت الصارخ كلّ عام داعيا إلى الإيمان بالله، ثم يرشحه فى وجود عينى مشخص يدعمه وهو الشاب الجميل الذى ربّته عجوز مسلمة على الدين الصحيح سراً، فآمن بالله ودين الإسلام فنجّاه الله من المسخ الذى يندرج فى سياق العقاب الإلهى للخطاة، على نحو ما عوقب سكان عمورة وثمود وعاد. وتشير مثل هذه الإليجوريا، ربما، إلى موقف تاريخى يكشف عن عجز الثقافة ذات الأصول السامية الرعوية عن تفسير ما وجده أبناؤها فى البلاد التى ازدهرت حضارتها ثم تكلست وتوقفت عن النمو، مثل حضارة مصر القديمة أو فارس قبل مجىء الإسلام. فقد دخل العرب إلى مدائن مزدهرة مليئة بالمعابد والتماثيل، ووجدوا مقابر ضمت مع المومياوات ذهباً وجواهر وألبسة، ولم تكن ثقافتهم تستطيع تفسير مثل هذه الظواهر. كان أفق الثقافة ذات الأصول الرعوية المكتفية بنفسها أضيق من احتواء ما يراه أصحابها مخالفاً لما عهدوه فى بلادهم، التى لا تعرف الأبنية الضخمة، وأعجز عن الحوار مع معتقدات مغايرة لعقيدتهم النافية لغيرها من العقائد، والدامغة لما غايرها بصفات الكفر والضلال.

ويكاد الشاب المؤمن أن يكون نبياً، بالمعنى الذى تفهمه الثقافة للنبوة. إنّه نبى غير مرسل. وهو يعرف ربّه عبر وسيط من خارج ثقافة قومه الكفرة، هو السيدة العجوز المؤمنة التى تخفى إيمانها عن عيون العصاة؛ لذلك يأخذ الشاب صورة الخارج على الكفر، الباحث عن الحقيقة، المنقطع عن العالم، فهو جدير بالبطلة والبطلة جديرة به؛ كلاهما موافق للآخر، فى فرادة البدن، وبكارة الروح، وصحة الاعتقاد. ولذلك، فتميز الشاب نابع عن تميز البطلة، ومن ثم فهو ظلها وجزء من شخصيتها، ودائر فى فلكها. فى اختصار هو الموافق ليوسف الأنثى، المحسودة من أختيها.

لكن اللافت هو كيفية وصف السارد للشاب إذ يصفه بأنه:

«كالبدر، حسن الأوصاف، ليّن الأعطاف بهى المنظر، رشيق القد، أسيل الخدّ، زاهى الوجنات كأنه المقصود بهذه الأبيات:

رصد المنجم ليله فبدا له

قد المليح يميس فى برديه

وأمدّه زحلٌ سواد ذوائب

والمسك هادى الخال فى خديه

وغدت من المريخ حمرة خدّه

والقوس يرمى النبل من جفنيه

وعطارد أعطاه فرط ذكائه

وأبى السها نظر الوشاة إليه

فغدا المنجم حائراً مما رأى

والبدر باس الأرض بين يديه

والأبيات تصف شاباً جميلاً جمالاً غير معهود، ولذلك يستعيرها السارد ليصف الشاب الذى جماله كفؤ لجمال البطلة. واستعارة الأبيات على هذا النحو إحدى تقنيات السرد فى (الليالى). كأن الشعر خزانة جاهزة، تحتوى على كل شئ، ويمكن استعارة ما فيها لتعبر عن شخصية أو حدث. ودائماً ما يلوذ السارد بوصف لامرأة فاتنة، أو فتى جميل، أو — حتى — عجوز كريهة، فيستعير الشعر لينقلنا من ضيق السرد ونثريته إلى براح الشعر ورحابته، فهو بذلك يكسر رتابة السرد بخطاب يمتاز بإسماعه الصوتى العالى وتكثيف دواله. إلى ذلك تكشف هذه التقنية عن التوافق بين الشعر المستعار والشئ

المستعار له، فكلاهما مجاوز للنثرية؛ الشعر بكونه الفن العربى الأول، والشئ الموصوف لكونه يتجاوز ما هو عادى ومبتذل وملقى فى الطرقات. ومسلك السارد اللائذ بالشعر قريب من مسلك الشاعر المتكئ على المجاز عموما؛ كلاهما يعلو فوق الوقائعى درجة أو أكثر، ليقتنص المعنى المتجدد دائما.

حين يلجأ السارد إلى استعارة الشعرفهو يلوذ بما للشعر من سلطة واقتدار على المتلقى الذى تكونت ذائقته على تبجيله، كما أنه يلوذ بقدرته على تصوير ما يعجز النثر عن الإحاطة به. المرأة الفاتنة أو الفتى المليح يحتاجان إلى ما يعادل فتنتهما؛ إلى شئ كفؤ لما ينطويان عليه من سحر، وإلا كيف لسارد قليل الصبر على الوصف أن يصور جمالا تتهاوى أمامه حصون الحكمة والتريث كما يحدث مع البطلة التى طالتها الحسرة وتأججت فيها نيران الرغبة، دون اللوذ بسلطة الشعر واقتداره. إنه جمال متعال ، عناصره أسطورية مرتبطة بالنجوم والكواكب؛ أى بما هو أعلى وأبعد وأقرب إلى السماء.كأن اللجوء إلى الشعر يقنعنا أن بطلة الحكاية لها عذرها حين انهارت حصونها فأقدمت على سلوك ظلت طوال الحكاية تأباه، حين طلبت من الشاب أن يرضى بها زوجة: «أكون ... جاريتك مع أنى سيدة قومى وحاكمة على رجال وخدم وغلمان».

لكن احتياز هذا الجمال الذى ترتبط عناصره بالنجوم والكواكب يدفع الأختين إلى اقتراف جريمتهما. شعور الحسد كامن منذ البدء فى أعماق الأختين، لكنه لا يفصح عن نفسه إلا بعد فوزها بالشاب الجميل، وخصوصا أنهما أكثر اهتماما منها بتحقيق رغائبهما الجنسية، التى دفعتهما إلى الزواج مرتين، ومن ثم تقومان بإلقاء الأخت وصاحبها فى الماء.كان على السارد أن يقنعنا بفداحة ما فعلته الأختان فلاذ بالشعر، ونقلنا من البهجة بعثور البطلة على شبيهها إلى الحزن لفقدانه، ولكنه مطالب بإنقاذها، لذلك رزقها بقطعة من الخشب لتركبها وتصل إلى جزيرة تتيح لها أن تسدى معروفا للجنية التى سترد لها المعروف بإنزال العقاب بالأختين الحاسدتين. ويلجأ السارد إلى التعبير عن هذا الصراع عبر ترميزه فى صورة ثعبان وحية يقتتلان، وهى صورة معهودة فى الثقافة العربية بوجه عام، ثم يبدأ فى حدث جديد ينمى به حكايته حين يجعل الجنية التى أنقذتها البطلة الخيرة تقوم بمسخ الأختين الحاسدتين كلبتين سوداوين، على البطلة عقابهما مع مجيء كل ليل، تماما كما فعل بالأخوين اللذين وقفا من أخيهما التاجر الثانى الموقف نفسه فى حكاية (التاجر والعفريت). إن القارئ الذى يعرف الطرائف التى لا تنتهى عن وفاء الكلب، ويتذكر صورة كلب أهل الكهف الذى يأخذ وضع النائم :«وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد» (الكهف/ ٨)، لابد أن يسأل عن العلة وراء تكرار مسخ الأخوة الخونة المقترفين للإثم مع إخوتهم إلى كلاب سوداء.

الكلب حيوان أليف يضرب بوفائه المثل؛ هذا صحيح. وهو حيوان متميز عن غيره، كالقرد مثلا. لكنه يظل فى النهاية حيوانا موصوما بالنجاسة، التى إن طالت الآنية، انبغى تطهيرها بطريقة ناجعة. ولعلة ما خص الكلب الأسود بالكراهية، بسبب ماوصم به من صفات يختص بها دون غيره من الكلاب، ويذكر الشيرازى فى أرجوزته عن الممسوخات أن الكلب مفسد للبين[٢٤]. أما الدميرى فيذكر حديثا مرفوعا للرسول يقول فيه: «يقطع الصلاة الحمار والمرأة والكلب الأسود»[٢٥]، لأن المرأة تفتن والحمار ينهق، والكلب الأسود يروّع، ويشوش الفكر. بل إنه يربط بين الكلب الأسود والشيطان. وفى هذا السياق يزعم أن الرسول أمر بقتله: «اقتلوا منها كل أسود بهيم». وحين يقوم السارد بمسخ الأختين إلى كلبتين سوداوين فكأنه يربطهما بالشيطان. وفى حين

يومئ إلى قسوة الجنية التى تصر على جلدهما ثلاثمائة سوط يوميا، يشى بعدم رضا البطلة عن هذا العقاب القاسى، وخوفها من تهديد الجنية لها بمسخها هى الأخرى على النحو نفسه إن لم تنفذ هذا العقاب.

لكن الجنية لا تمسخ الفتاتين فقط، بل تترك للبطلة خصلة من شعرها (٢٦)، لتحرقها حين تحتاجها فتحضر إليها. إن السارد يجعل الصلة موصولة بينهما، ليتيح للجنية الحضور بين يدى الخليفة، فتعيد الكلبتين إلى صورتهما الأولى.

العجوز والصبية

فى حكاية البنت الثانية نجد أنفسنا إزاء حكاية تقليدية. ويلوح السارد وقد أنهكه التجوال فى عوالم من سبقها، وقد عجز عن خلق تعاطف مع البطلة المخطئة. كأن المخيلة المنهكة فى حاجة للكف عن العمل، لتستعيد قدرتها على الجموح والتحليق والمغامرة، فى حكاية جديدة. وبرغم أن المتلقى لا يجد مبررات كافية لتبرئتها، إلا أنه لا يصل إلى حد إدانتها. البنت الأولى، التى دعوناها «يوسف الأنثى»، تستحضر فى إهابها شخصية الكائن البشرى السامى المحسود من أقرب الناس إليه، ومن ثم فحين تصاب بأذى، تتفجر فى ذاكرة المتلقى مغازٍ ارتبطت بشخصيات أولية. أما البطلة، أو البنت الثانية، فهى امرأة مبرأة من السمو أو حتى هاجس الحلم به. هى امرأة غنية ورثت عن أبيها وزوجها الأول مالا كثيرا وهى إلى ذلك جملية عاجزة عن المبادرة، فتبدو متورطة فى الحياة اليومية. صحيح أنها متميزة بالثراء المالى وجمال البدن، لكنها فى النهاية امرأة مسكينة لا حول ولا طول لها.

منذ البداية، ومنذ الكلمات الأولى، نشعر أن ما كسبته قليل بالقياس إلى ما وجدته فى طريقها دون كد، فقد ترك لها أبوها مبلغا جسيما من المال، ثم تزوجت ، وقام السارد بإزاحة الزوج سريعا، هل موت الأب والزوج عنصران غير منتجين؟ بالطبع لا، إنما السارد يومئ إلى تعاستها وسوء حظها، فإذا بالأمر ينقلب ونشعر أن الموت، موت الأب والزوج، لم يترك أثراً فيها سوى تكثير مالها ولم يحقق ما قصده السارد من سوء طالعها، لأننا لم نشعر بتعلقها بأحدهما، جاءا وذهبا، وهى فى موقعها الذى يلوح كأنه موقع حيادى، لا يحركه الفقد أو العطاء. موقع امرأة لا تهجس ولا تتحرك فيها حتى أشواق الجسد، ومن ثم تظل متحصنة بمالها وفتنة بدنها دون أن تعانى لا الفقد، ولا الهجس بشىء، ولا مباهج الجسد ولا ألمه. وعبثا يحاول السارد أن يضخ قليلا من الحيوية فى شخصيته الصيغية لتكون جديرة بسياق البنت الأولى والصعاليك؛ سياق الكائن الحى، لكنها تظل شخصية باهتة تتحرك فى فضاء مؤطر، مغلق، محدود.

الحكاية تبدأ بحافز تقليدى معروف جيدا لقارئ (الليالى)؛ السيدة الجميلة الشابة الأرملة الغنية التى لا ينقصها شئ تجلس فى بيتها فى فضاء هادئ خال من الإثارة، حتى تجىء العجوز التى تأخذ صورة وسيط القدر. ومن خلال السرد ندرك أن المسؤولية تقع على عاتق العجوز، والوظيفة الوصفية بالغة الوضوح هنا، تطابق بين الخصائص الجسدية والعيوب الأخلاقية:

«فبينما أنا جالسة فى يوم من الأيام إذا دخلت علىّ عجوز بوجه مسعوط وحاجب ممعوط وعيونها مفحرة وأسنانها مكسرة ومخاطها سائل وعنقها مائل».

وقبل أن يكمل القارئ بقية الوصف الذى يلوذ فيه السارد بأبيات من الشعر، فإنه يدرك تقليدية الحافز، ومهنة العجوز التى تتحدد فى قيامها بدور القوادة. فلعلة ما تأخذ القوادة فى كثير من الحكايات هذه الصورة، لافى (الليالى) وحدها، بل فى كثير من الأدب الجنسى العربى (٢٧). وظهور العجوز فى مثل هذا

الفضاء يخلق أفق توقع محدد؛ العجوز رسول إلى السيدة الأرملة لإخراجها من خدرها إلى حيث تلقى مصيرها الذى لا تستطيع له ردا، مصير يتجاوز إرادتها ليصبح قدرا مقدورا. كأن السيدة تغادر الكن حيث الأمان والرفاهية إلى الخارج حيث القدر المتربص. لكن، وبرغم انفضاح الحافز، فإن السارد يؤجل هذا القدر، طلبا لضخ الحيوية فيما يسرده، فالشاب الذى أرسل العجوز طالب زواج لا طالب متعة حرام، ومن ثم تجد السيدة نفسها وقد حصلت على زوج شاب جميل، سنعرف فيما بعد أنه ليس رجلا من عامة الناس وإنما هو ابن أمير المؤمنين وولى عهده، ثم الخليفة من بعده محمد الأمين يؤجل السارد القدر الذى تمثله العجوز، أو تمثل أداته، حتى يعطى بطلته فرصة الاختيار، بعد زواجها:

«ثم قال يا سيدتى إنى أشترط عليك شرطا. فقلت: يا سيدى وما الشرط؟ فقام وأحضر لى مصحفا، وقال: احلفى أنك لا تختارى أحدا غيرى ولا تميلى إليه، فحلفت له ففرح فرحا شديدا، وعانقنى، فأخذت محبته بمجامع قلبى».

وهكذا، فالخروج من البيت لم يقد إلى القدر، وإنما أدى إلى الانخراط فى مؤسسة الزواج، ومن ثم قاد البطلة إلى شرط موثق بكتاب الله على الوفاء. وهو حافز يهدف من خلاله السارد لا إلى إدانة البطلة، بل إلى تضخيم شعورنا بما اقترفته العجوز من جرم! لكن هذا التأجيل لا ينفى أن خروج السيدة سيؤدى إلى ارتكابها الإثم الخروج من البيت إذن قرين الخسران، فالسوق لا يعدو أن يكون غابة، وهو بذلك نقيض للبيت الذى يحتوى الجسم ويحميه من الخطر والإثم. إنه ساحة لقاء الرجال الغرباء بالنساء الغريبات؛ أى ساحة اقتراف التابو. أما الشاب صاحب دكان القماش الذى يقضم وجنة السيدة، فالغموض يلفه من كل صوب، وظهوره فى الفضاء السردى ـ تدود بهذه المهمة دون أن يتجاوزها إلى غيرها، ودون أن نعرف دوافعه لارتكاب هذا الفعل، إنه ممثل للشر الصرف، لا كالجنى خاطف الصبية فى حكاية الصعلوك الثانى، ولا كالوزير مغتصب العرش فى حكاية الصعلوك الأول، فكلاهما واضح الدوافع، لكنه أقرب إلى رمز غامض للشر كرمز النحاس فى حكاية الصعلوك الثالث، وربما يكشف عن نمط بدائى قديم لمصاص الدماء الذى تمتزج شهوته الجنسية بظلال من الوحشية. ومن المؤكد أن العجوز ليست المسؤولة تماما عما حاق بالبطلة، فبعض المسؤولية يقع على عاتقها، لكن هذا الخطأ لا يتناسب مع ما حل بها من عقاب قاس؛ الجلد، فالطرد، ففقدان كل شئ، أى فقد الحب والمال وتشويه الجسد. إن علاقة البطلة بزوجها علاقة من نوع غريب، فقد احتازها بطريقة غريبة. صحيح أنها حين رأته «أخذت محبته بمجامع قلبها»، لكن هذا لا ينفى تحايله على إخراجها من بيتها ولهذا ستخبر الخليفة قائلة: « ورأيت نفسى قد حجزت فى الدار، فقلت للصبية سمعا وطاعة». وبرغم حبها له، فإنها ستظل دائما واقعة فى سلطته، ولهذا سوف ترتبك أمامه حين سألها عما حل بها، ومن ثم ترتكب خطأ جديداً بذكر حادثة جلية التلفيق.

والحكاية على هذا النحو تغاير حكاية البنت الأولى فى كثير، وتلتقى معها فى كثير أيضا، فالبنية الأساسية الحاكمة لكلتا الحكايتين واحدة:

الخروج ⟵ الخسران

البنت الأولى تخرج من بيتها؛ مدينتها بهدف الاتجار وتنمية مالها فتجد الحب الذى ظلت تراوغه طويلا، ومن ثم يصل حقد أختيها إلى ذروته فتقومان بإلقائها هى وصديقها فى البحر غيلة، ليغرق الشاب وتنجو هى. أما بطلة حكايتنا، فإن خروجها فى صحبة العجوز يجعلها تلتقى الشاب، التاجر الذى يقودها لقاؤها به إلى

الخسران. وتكمن المغايرة بين الشخصيتين فى فعالية الأولى وضعف الثانية وعجزها . الأولى غنية ولكنه غنى ناتج عن الجهد، وهى فاعلة دوما، قادرة على فعل الخير بل هى التى ـ على عكس الكثيرات فى فضاء (الليالى)ـ تخطب صديقها. أما البنت الثانية، فغناها ناتج عن موت أبيها ثم موت زوجها الأول، وهى مفعول بها دوماً خاضعة للعجوز، واقعة تحت تأثيرها. إنها امرأة مسكينة اجتمع عليها زوجها والعجوز والشاب التاجر، لذلك فهى ـ فى النهاية ـ مثل الجميع لم تسلم من «نكبات الزمن».

بين يدى الراعى

بانتهاء البنت الثانية من الكلام وسرد وقائع ظلمها، بوصول حكايتها إلى مصبها، نجد أنفسنا مع كون من المظالم. الجميع: الرجال الثلاثة والسيدتان والكلبتان اللتان يناقض مظهرهما مخبرهما فهما سيدتان مسحورتان، الجميع يقفون فى صمت. لقد قصوا حكاياتهم أمام الخليفة فى انتظار حكمه؛ أى فى انتظار أن ينهض بواجبه، بوصفه خليفة رب العالمين، بدفع حكاياتهم إلى نهايات سعيدة تليق بمعاناتهم، لينغلق القوس وتقفل الصفحة، فيخرجوا من السرد منفلتين من قبضة (الليالى) ليعودوا إلى «حياتهم» فى انتظار «هازم اللذات ومفرق الجماعات». حكاياتهم تشكل «سلسلة حكائية»، أى أجزاء من حكاية أساسية إطار، حكاية الخليفة المتنكر، لا التماسا للمتعة، ولا ولعا بالمغامرة بل مطاردة للظلم، وسهرا على الرعايا. نحن إذن مع حكاية لها سياج، وداخله حكايات أخرى متجاورة أو متولدة، لكن السلسلة الحكائية فى النهاية تخلق معنى محدداً. إلى ذلك، فإن هذه الحكاية تخضع فى النهاية لتقاليد حكاية أصل هى حكاية الراعى الذى سهر من أجل حملانه.

لكل حكاية غاية تبرر سردها، لكن هذه الغاية ليست قنديلا معلقا على رأس الحكاية، بحيث يراه الجميع، إنما هذه الغاية النسغ الذى يمدها بالحياة، وينمى أحداثها، ويوجهها حتى تصل إلى اكتمال النسق. ولهذا قمت ـ ضمنا ـ بتقسيم الحكاية إلى مجموعة من الحلقات السردية. كل حلقة سردية تتكون من مجموعة من الأحداث الدالة المشكلة لمعنى، والمنتهية عند نقطة مفصلية، يجب فيها الاختيار بين ممكنات عدة، حتى لا تنفلت الأحداث وتخرج عن مسارها الذى حددته الغاية، وجندت كل وسائل السرد وأجهزته لبلوغها. هذا معناه أن جزءا من السحر فى الحكاية كامن فى صراع الغاية القابضة على السرد مع الحرية الذاتية لهذا السرد فى النمو، والانفلات .

وعلى هذا النحو، فإن لدينا الحلقات السردية التالية:

* المقدمة:

وهى الحلقة الأولى التى تضعنا فى الفضاء مع لقاء الحمال الفقير بالدلالة، وتنتهى بمجىء الخليفة.

* الحلقة الثانية:

تبدأ مع نهاية الحلقة الأولى، وتنتهى بخروج الرجال على الشرط الذى قبلوه.

* الحلقة الثالثة:

وتبدأ بطلب الفتاة صاحبة البيت أن يقص الجميع حكاياتهم قبل إنزال العقاب بهم. وفيها يقص الصعاليك حكاياتهم حيث نغادر فضاء السهرة إلى فضاءات أخرى وحشية.

* الحلقة الرابعة:

وتبدأ فى قصر الخلافة، حيث ينتهى الليل، ويكشف الخليفة عن نفسه، وتبدأ البنات فى قص ما حدث لهن.

* الحلقة الخامسة:

وتبدأ بحضور الجنية والتعرف على الأمين وتنتهى بإقرار الخليفة للعدل.

لكن، إذا كانت حكايات الصعاليك والبنات قد انتهت نهايات سعيدة، فإن السارد يبدأ فى سرد حكاية أخرى، هى حكاية خروج الخليفة متنكرا ليكتشف جثة امرأة شابة فى صندوق، فنبدأ مرة ثانية حلقة جديدة، مع بنية جديدة، تشبه بنية الرواية البوليسية الحديثة؛ حيث يقوم الوزير بأمر من الخليفة بدور المخبر الذى يجمع الخيوط، ويطاردها، من أجل الكشف عن سر الجثة.

حكايات الصعاليك الثلاثة والبنات تصلنا على ألسنتهم. ولذلك تصلنا عبر ضمير المتكلم حيث الذات تتسرب إلى اللغة، فتبرز الوظيفة الانفعالية فى لغة السرد. الحكاية فى مثل هذا السياق تأخذ شكل المظلمة. والمظلمة خطاب من المظلوم إلى آخر، يملك سلطة الفصل فيها، فهى أشبه بخطاب كاشف عما يدور فى الأسفل، فى القاع، المضطرب المتوارى إلى من بيده الأمر والنهى، فى الأعلى حيث سلطة الراعى المسؤول عن رعيته . نحن مع رجال ونساء يشكون لا شخوصا متعينة فحسب، بل يلفتون نظر الخليفة إلى غياب العدل واستشراء الظلم. ولذلك، فإن الشخصيات التى اقترفت هذا الظلم سرعان ما تغادر موضعها بوصفها شخصيات ارتكبت ظلما بالمعنى الحقوقى، لتصبح رموزا وأليجوريات لقوى الشر الكامنة فى نسيج الوجود. إنها ـ على وجه الدقة ـ وسائط قدر باطن، ومن ثم تكثر التأملات فى هذا القدر، ونكبات الزمن، وعدالة الوجود ومفهومها مما يكشف عن حيرة معرفية تعترى المظلومين، تتجسد فى قضايا أخلاقية تبرر وجود السرد وأشكاله وغاياته.

كل صعلوك، وكل بنت، خاض صراعا مع الزمن والآخرين، أى توغل فى العالم وتصارع مع عناصره، تاركا خلفه من كانوا معه، ومن كانوا ضده، تاركا ـ أيضا ـ الأمكنة التى شهدت صراعه فى لحظات الهناءة ولحظات المعاناة فى آن. الشخصيات الأخرى هى محض شخصيات مرحلية مرهونة بمهمة، ما أن تفرغ من أدائها حتى تختفى، ويبقى صاحب المظلمة ـ أو صاحبتها ـ شخصية ثابته أساسية، تجترح الفعل أو تتلقاه، تفعل أو يفعل بها، ومن هنا فليست أسئلتها تبغى إجابات، وإنما هى رفض للفعل المبهم وتسليم بالعجز أمامه . يجىء الزمن ويذهب، ويظل السارد صاحب المظلمة كما هو. فقط يخرج من المعركة غير المتكافئة وقد أثقلته الهزائم، وفقد شيئا من جسمه، ومن ثم، من روحه. وهذا ما يفسر، ربما، أن الصعاليك الثلاثة، على عكس كثيرين من رجال (الليالى)، لا وصف لأجسادهم. فقط نعرف أشياء عامة. فى حكايات أخرى نجد الوصف البدنى للأبطال باذخا. وغالبا بل دائما ما يكون البطل ـ الأمير أو التاجر... إلخ ـ جميلا، حتى إن جمال بعضهم يفوق جمال الكثيرات. جمالهم وسيلتهم لشق الطريق؛ للتعامل مع العالم. بذلك ينتزعون الشهقات من الفاتنات، فإذا هم يلقون الحب أو يعطونه فى فضاء واش بتفتح الأشياء ونضارتها وزخمها. أما الصعاليك الثلاثة، فالصمت عن وصف أبدانهم يعنى أنهم أبطال من نوع آخر. أجسادهم ليست المانحة للهوية، فهم ليسوا من هؤلاء الرجال الذين يديرون الرؤوس، الذين يكون جسد الواحد منهم وسيطه للعالم، وأداته لغزوه واقتحام كائناته، فما أن تراه المرأة حتى تشهق وتقع فى أسره، فتقذفه بتفاحة أو وردة، أو تتقد فيها الجمرات على حد تعبير سارد (الليالى) التقليدى، إعلانا للاستسلام لسلطة الجسد.

الصعاليك، أيضا، عراة من سلطة الأهل. ففى بداية حكاياتهم يفقدون الأب، الأول فقد أباه بعد اغتصاب الوزير ملكه، والثانى فقده بعد خروج قطاع الطرق عليه، والثالث فقده أيضا منذ اليوم الأول. البنات أيضا كذلك،

لا آباء لهن. إلى ذلك فإن الجميع رجالا ونساء يعانون من غياب الأم.

ترى ما دلالة هذا الغياب، هذا العراء من الجذور، كأنهم قذف بهم فى العالم الخارجى القاسى، ومن ثم فهم دائما يشعرون أن خواصرهم ضعيفة، فيتوقون إلى الحماية والحب عبثا. إنهم جميعا يعانون إذن من اليتم، على مستويات عدة، تبلغ ذروتها فى بحثهم عن الأب القادر وارف الظلال، وحينما يجدونه يقفون أمامه وهم يلقون بمظلماتهم، التى تشكو العراء من حمايته وظله. ولذلك، قلت إن الرشيد هو بطل الحكاية ومحورها، فهو القائم بأهم أدوارها، دور إضفاء المعنى على ما يبدو فوضى، ليحقق العدل الذى هوصورة من العدل الإلهى، ومن ثم فالصعاليك والبنات فى حالة اتحاد Identification مع الأب الرمزى، أو الراعى ذى المزمار على نحو ما يعبر فوكوه.

يسمى فوكوه العلاقة بين الراعى ورعيته فى الفكر الشرقى القديم باسم الاستعارة الرعوية(٢٨)؛ حيث نصبح مع عنصرين أساسيين هما الراعى، النبى، الملك، الحاكم، والرعية من الناس. ففى التاريخ المصرى القديم نظر المصريون إلى الفرعون الإله بوصفه راعيا يحمل عصاه. وفى الأدعية التى كان يتوجه بها المصريون إلى معبودهم نجد دعاء يقول: «أيها الراعى الساهر عندما ينام الناس جميعا أنت تطعم رعيتك»، وهو الأمر نفسه الذى نجده لدى البابليين. وقد انتقلت هذه الاستعارة إلى الثقافة السامية عبرية وعربية؛ حيث يأخذ يهوه صورة الراعى لشعبه من بنى إسرائيل، ثم أطلق العبرانيون لقب الراعى من بعد على داوود الذى أمره الله بجمع القطيع المشتت وتأسيس دولة إسرائيل.

وبرغم أن عمل فوكوه لم يتطرق إلى دراسة هذه العلاقة فى الفكر العربى والإسلامى، مكتفيا بتقصيها لدى المصريين والبابليين والعبرانيين، ومقارنا بينها وبين فكرة الحاكم لدى اليونان، فإن العلاقة على هذا النحو، نجد تجليها فى الثقافة العربية والإسلامية حتى فى التفصيلات التى صاغها فوكوه فى فكرة سهر الراعى ولم يجد شاهدها على نحو مباشر فى الفكر العبرانى. ففكرة سهر الراعى على رعيته، ومسؤوليته عن الذود عن حملانه ضد خطر الذئاب، موجودة بجلاء فى الثقافة العربية. ويكفى فى هذا المجال، أن نتذكر ما وصلنا عن عسس عمر ، وسهره، وأقواله، فضلا عن حديث الرسول عن الراعى والرعية. وفى الكتب الفقهية تفصيلات دقيقة عن الراعى أو ولى الأمر، ترتد إلى الأساس المعرفى القار فى الفكر الشرقى السابق على الإسلام(٢٩).

وفى الحكاية التى نحللها يقوم السرد برسم صورة للراعى، طابعها يوتوبى، هى صورة الراعى المكلف من الله . كأن السارد يقوم بإضفاء القداسة الدينية على الراعى، وهى قداسة شحبت مع التغيرات التاريخية المعقدة التى اعترت مفهوم الراعى ولى الأمر، بعد التحول فى مؤسسة الدولة العربية والإسلامية. ولهذا، فإن هارون الرشيد الشخص التاريخى رجل آخر مختلف عن هارون الرشيد «الشخصية» التى يخلقها الفضاء السردى (الليالى)، التى تخلق نموذجها اليوتوبى المختلف عن النموذج المؤسسى لرأس الدولة. لكن النص الشعبى السردى لا يقف عند هذا الحد، وإلا أصبح نصا مؤسسيا يحقق فى الراعى شروطا شكلية جافة متعالية وتجريدية، وخاضعة خضوعا تاما لمنطوق النص الدينى المؤسسى، وإنما يخلق صورة جديدة تحتوى الصورة التى ارتضاها الفكر المؤسسى، لتتجاوزها إلى خلق صورة راع شعبى طوبوى من عامة الناس، يدرك العالم كما يدركونه ويفعل فيه تبعا لمنطقهم، صورة أقرب إلى الدين الشعبى الذى يخالف الدين المؤسسى. صحيح أن الرشيد قرشى هاشمى كالنبى، وصحيح أن تقنعه يذكر بعس عمر وسهره، إلا أنه، آخر الأمر، خليفة رب العالمين، الرجل المحب للحياة الذى يعاقر الخمر ويشتهى النساء، ويحب الفكاهة، ويفهم الدين فهما عاميا غير مقيد بالتفسير المؤسسى الرسمى؛ فهم ينهض على الممارسة الحية،

ويتغيا هدفا محددا هو ملائمة الواقع، والابتعاد عن التشدد وحرفية النصوص. ولذلك، فإن الرشيد فى (الليالى) يجاوز صورة الشيخ البدوى ضيق الأفق، الذى يرتعد فرقا من سماع غزل امرأة برجل غريب، ليصبح شخصية حاكم مدنى، يكاد يصبح روحا تتسربل بالليل والتقنع ويعتذر بحب السماع والغناء، لينقب عن المظلومين، فنراه صيادا مرة، ونراه أخرى يتخفى وراء أسماله كى يعود الصياد الذى عانده الرزق إلى أهله «مجبور الخاطر»، ونراه ثالثة ينقذ علاء الدين أبى الشامات من فقدان حبيبته بأن يتخفى فى زى محب للسهر والغناء، ثم يرسل له أموالا باسم والده التاجر المصرى... إلخ. إن الراعى هنا يملك فضلا عن عصاه (أو درته) مزمارا سحريا يصفر به، فيجتمع القطيع. والمقارنة بين هذه الصورة للرشيد والملوك الآخرين، تضع أيدينا على الفارق بين الراعى المهدى ظل الله وخليفته والرعاة الأشرار الكذبة، الذين ينزون على النساء اغتصابا، أو يفقأون الأعين أو يقطعون الأطراف... إلخ. إنهم رعاة أشرار مجردين من قداسة الراعى المكلف من السماء، ومن ثم فهم حين يطلبون من سارد حكاية، فكى «يعجبوا ويطربوا» على حد تعبير (الليالى). أما الرشيد، فهو «فاروق» يفرق بين العتمة والضوء، والظلم والعدل، وتقنعه يستهدف الكشف والمعرفة والسعى فى رفع الظلم. ولذلك، ينهى كل صعلوك حكايته قاصدا بغداد للبحث عنه. كأن غياب الخليفة، غياب للعدالة، غياب للعناية الإلهية. ومن ثم سنجد شخصيات الحكاية تعانى التخبط، وفقدان التوازن؛ فهى شخصيات هائمة تبحث عن أبيها الرمزى، وتتوق إلى الاتحاد به، ففى هذا زوال يتمها. ويكاد الفضاء السردى، فى قصر الخلافة، أن يرسم صورة ملك استوى على عرشه وبين يديه الخلائق التى تحلم بالعدل.

خاتمة

نقرأ حكايات (ألف ليلة وليلة) طلبا لمتعة قد لا تمنحنا إياها نصوص عصرنا المثقلة بهمومه. لكن «حكاية الحمال والبنات» فى بغداد، خدعتنا مرتين؛ مرةً لأنها وعدتنا بسهرة خفيفة، وبعد أن استسلمنا لإغرائها الماكر المتقن أخذتنا إلى فضاءات وحشية؛ ومرة لأننا ظننا أنها «تتكلم» عن آخرين غيرنا، فإذا بنا ندرك فى النهاية أننا كنا موضوعا لها أمس واليوم أيضا. وها هو النص المسلح بفتنة السرد يكشف لنا عما كان مهيمنا فى لحظات تاريخية مضت، ولكنه مازال مهيمنا فى واقعنا الراهن، أعنى الراعى كلى المعرفة والقدرة والتسلط، الواحد الأحد النافى للتعدد. وعلى هذا النحو يصبح النص، كما قلت فى البداية، يوتوبيا. لأنه حين يتكلس التاريخ ويكف الناس عن الاجتراح لا يبقى من ملاذ سوى اليوتوبيا التى تقترن باليأس التاريخى، فيشحب فيها الحلم ويطغى الوهم. لكن إذا كانت (الليالى) يوتوبيا العامة والمهمشين فى العصور الوسيطة العربية، فهل يمكن أن تظل كذلك فى زمن آخر، أم تصبح شاهدا تاريخيا، على ضرورة الخروج على الشرائط التى أنتجتها؟

الهوامش والمراجع:

١ ـ معظم الترجمات الإنجليزية تستخدم فى عنوان الحكاية كلمة Ladies.

٢ ـ العنوان فى الليالى أمر مشكل، فهل هو من وضع السارد ومن ثم من وضع منتج النص أيا كان، أم من وضع المحققين الذين أشرفوا على الطبعات المبكرة لليالى. فى طبعة بولاق ليس ثمة عناوين تعلو الحكايات وإنما ثمة أرقام الليالى. لكن الطبعات التالية وضعت لكل حكاية عنوانا يكون منتزعا غالبا من كلام السارد.

٣ ـ Ferial Jabouri Ghazoul: The Arabian Nights: A Structural Analysis, Cairo. 1980. p. 164.

٤ ـ ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس ، تحقيق عبد العزيز الميمنى، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٩٥٠، ص ١٥/ ١٦.

٥ ـ راجع:

Andreas Hamori: **On the Art of Medieval Arabic Literature**.second Princeton University [Press. Prinecton. New Jersey,2nd.ed.,. 1975. p 164.

٦ ـ حلق اللحية فى التراث السامى عموما دلالة على الحزن الشديد. ولدى العرب كانت اللحية رمزا للرجولة، وإهانتها أو جزها من الإهانات القصوى. ولذلك كان إذا تمكن أحدهم من عدوه عمد إلى إهانته بنتف لحيته أو جز ناصيته. قالت الخنساء:

جززنا نواصى فرسانهم
وكانوا يظنون أن لا تجزا

لمزيد من التفاصيل، راجع:

حسين على الجبورى: **وظيفة الشعر فى طقوس الموت والميلاد**، مجلة التراث الشعبى، السنة الثامنة، العدد ١١/ ١٩٧٧. بغداد، ص ٩٧.

٧ ـ عرف العرب قبل الإسلام أنواعا من الزواج، بعضها يحل الزواج من المحارم، فقد أباحت بعض القبائل للابن أن يشارك أباه فى زوجه، أى زوج الأب. وكان يطلق على الابن فى هذه الحالة اسم «الضيزن»، فعرف هذا الزواج بنظام الضيزن. كما أباحت بعض القبائل زواج الأب من ابنته أو أخته. وكانت هذه القبائل تجاور الفرس فى البحرين، ومنهم لقيط بن زرارة الذى تزوج ابنته وسماها باسم فارسى هو «دختنوس». وبعض المؤرخين ينسبون إلى القرامطة تحليل هذا الزواج، والأبيات التالية منسوبة لأحد شعرائهم:

فلا تمنعى نفسك المعرشين
من الأقربين أو الأجنبى
فكيف حللت لهذا الغريب
وصرت محرمة للأب
أليس الغراس لمن ربه
ورواه فى الزمن المجدب

وقد حرم النص القرآنى هذه الأنواع تحريما باتا. لمزيد من التفاصيل راجع على سبيل المثال:

* على عبد الواحد وافى: **ما حرمه الإسلام من نظم الزواج فى الجاهلية**، مجلة منبر الإسلام. القاهرة، ديسمبر ٥٦/ يناير ٥٧.

* عبد السلام الترمانين: **الزواج عند العرب فى الجاهلية والإسلام**، سلسلة عالم المعرفة. الكويت.

٨ ـ انظر فى ذلك المرجع الرئيسى فى الموضوع:

سجموند فرويد: **الطوطم والتابو**، ترجمة جورج طرابيشى، دار الطليعة. بيروت سنة ١٩٨٣.

٩ ـ الدميرى، **حياة الحيوان الكبرى**. ط البابى الحلبى. القاهرة، ص ٢٤٣.

١٠ـ نفسه.٢٤٤.

١١ـ نفسه، ٢٤٥.

١٢ـ شاكر هادى شكر: **الحيوان فى الأدب العربى**، جـ ٣ ص ١٣٢، عالم الكتب ومكتبة النهضة العربية. بيروت ١٩٨٥.

١٣ـ عبد الفتاح كيليطو: **الأدب والغرابة**، دارالطليعة. بيروت لبنان سنة ١٩٨٢. ص ٩٩.

١٤ـ النفرى. محمد بن عبد الجبار: **كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات**، تحقيق آرثر يوحنا أربرى طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ١٩٣٤، ص ٧.

١٥ـ راجع بحث سيد القمنى **قراءة سريعة فى موضوعية الإله النقيض**. منشور ضمن كتاب: **الأسطورة والتراث**، سينا للنشر. القاهرة، ١٩٩٢، ص ٣١ وما بعدها.

لمزيد من المعلومات عن صيرورة الموضوع فى التراث الإسلامى، لدى فرقة اليزيدية راجع:

* خضر سليمان : **جانب من عقيدة اليزيديين**. مجلة التراث الشعبى. العدد الخامس/ ١٩٧٣، ص ٢١ .

* الأمير بايزيد الأموى: الطاوزس: سنجق يزيد. ص ٥٥ من العدد نفسه.

١٦ـ راجع: جان صدقة: **رموز وطقوس: دراسات فى الميثولوجيا القديمة**، رياض الريس للنشر، لندن ١٩٨٩. ص ٦٧.

١٧ـ راجع مادة نحس فى اللسان والقاموس.

١٨ـ أبو العباس أحمد بن يوسف التيفاشى: **سرور النفس بمدارك الحواس الخمس**، هذبه محمد بن جلال الدين المكرم (ابن منظور) حققه إحسان عباس، ط ١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت ١٩٨٠، ص ٣٥٤.

١٩ـ ابن كثير: **تفسير القرآن العظيم**، دار الحديث. القاهرة، ط ٢، ١٩٩٠، جـ ٢، ص ٢٧٦.

٢٠ـ القزوينى: **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، دار الشرق العربى، بيروت ص ١٨٣.

٢١ـ أبو حيان التوحيدى، «**الإمتاع والمؤانسة** جـ ٢ ،ص ١١١. المجموعة الكاملة فى مجلد واحد، دار مكتبة الحياة. بيروت. طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية. تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين.

٢٢ـ مرسيا إلياد: **المعتقدات والأفكار الدينية** ترجمة عبد الهادى يوسف جـ ١، دمشق ٨٦ ــ ١٩٨٧، ص ٧٢/ ٧٣.

٢٣ـ عبد الفتاح كيليطو. سابق.

٢٤ـ محمد باقر علوان: **أرجوزة الشيرازى فى الممسـوخات**. مجـلة التـراث الشعبى، العـــدد الثـــانى عشر١٩٧٣. بغداد، ص ٤٧.

٢٥ـ الدميرى: **حياة الحيوان**، جـ ٢، ص ٣٠٥.

٢٦ـ راجع **وظيفة الشعر**. سابق.

٢٧ـ دون غوص فى حفريات الثقافة العربية، أشير هنا إلى الحكاية الثامنة عشرة فى رسالة الجاحظ عن (**مفاخرة الجوارى والغلمان**). أما فى **الليالى** فثمة ملاحظات طابعها سسيوثقافى فى:

* بو على ياسين: **خير الزاد فى حكايات شهر زاد، دراسة فى مجتمع ألف ليلة وليلة**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، اللاذقية سنة ١٩٨٦، ص ٧٣ ومابعدها.

ومن الطريف أن شخصية الدلالة فى بعض روايات نجيب محفوظ تذكر بهذه الصورة الملحوظة فى **الليـالى**. راجع ـ على سبيل المثال ـ شخصية عيوشة الدلالة التى مهنتها « بيع الملابس والسعادة» وهى تقوم بدور القوادة مع شمس الدين الناجى فى الحكاية الثانية من حكايات **الحرافيش**.

٢٨ـ ميشيل فوكوه : **الاستعارة الرعوية : نحو نقد للعقل السياسى** ، الفكر العربى المعاصر العدد ٤١ ، ص ٥٢ وقد ترجمها جورج أبوصالح من الفرنسية.

Michel Faucoault , **Omnus et singulatum :Vers une critique de Ia raison politiqe**" le Débat (Paris) no 44 (novembre 1986).

وثمة تلخيص واف لها فى :

محمد عابد الجابرى : **العقل السياسى العربى: محدداته وتجلياته** ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت . لبنان سنة ١٩٩٠ ، ص ٣٩ وما بعدها .

٢٩ ـ راجع عن الاستعارة الرعوية فى المجال الثقافى العربى :

محمد الجويلى : **الزعيم السياسى فى المخيال الإسلامى**. سراس للنشر ، المؤسسة الوطنية للبحث العلمى تونس١٩٩٢.



الكتاب الغريق*

عبد الفتاح كيليطو**

> عندما سقط القاضى أبو زكريا مريضا، أمرلى بأن أحضر له أحد كتبه وألقيه فى الماء، قلت له : لم أمرتنى بهذا يا سيدى. قال أخشى أن يأتى أحد من بعدى فلا يفهمه ، ويكون سببا فى ضلاله »
>
> البادسى ـــ «المقصد»

فى «حكاية حاسب كريم الدين»(1) يوجد حكيم يدعى دانيال، يحظى باحترام شامل لكنه جد حزين على أن لا يكون له ولد يرث علمه. إن العقم هنا كما هو الشأن فى كثير من حكايات (ألف ليلة وليلة) ينبغى فهمه على أنه وقف لتوصيل المعرفة، مع ذلك فدانيال له مريدون يتبعون تعاليمه. لكن الإرث مسألة عائلية. ووحده الابن يستحق أن يتسلمه. إن المعرفة مثلها مثل الإرث ينبغى أن تعود للابن. لكن نقل الإرث يقتضى أولا نقل الحياة. والحكيم لا يستطيع القيام بذلك، ربما لأنه يحس، بارتباك، أن هبة الحياة تساوى موته.

لقد استجيبت دعوته أخيرا، وأصبحت زوجه حاملا. بعد ذلك بقليل أثناء سفره عبر البحر، تحطمت سفينته وغرقت كتبه، نجا من الموت بعد أن تعلق بأحد ألواح السفينة، ونجح فى إنقاذ خمس ورقات من كتبه.

لكن لماذا هذا السفر البحرى؟ ولماذا يسافر بمكتبته؟ فى غياب أى تعليل لذلك فى النص، يمكن أن نسجل فقط أن دانيال لا يفارق كتبه، حتى فى السفر ينبغى أن يحملها معه، كأنه واحد منها. لنشر هنا بأن كلمة «بحر» هى المعادل للكلمة «Mer» فى اللغة الفرنسية، تعنى «جوف الرحم»، والفعل تبحّر (الذى يظهر فى نهاية الحكاية، فى اللحظة التى يصبح فيها «حاسب بن دانيال» عالما كبيراً)(2) يعنى «التعمق، الدخول إلى الأمام أو إلى العمق، وتعنى الاستغراق فى دراسة العلم»(3)، فالحديث عن العلم، يعنى الرجوع إلى عنصر الإبحار: فالذى يمتلك علما كثيرا يعتبر بحرا؛

---

* ترجم هذا النص عن الفرنسية وهو الفصل الرابع من كتاب L'oeil et L'eguille essais sur les milles et un nuit, edition le Fennec-1992. من الصفحة ٢٨ إلى الصفحة ٦٨.

** ترجمة محمد آيت المنعم، باحث من المغرب.

لقد اختفت الكتب ودانيال بدوره يجب أن يختفى، لقد قضى نحبه قبل أن يولد الابن بأيام قليلة. فالإعلان عن ميلاد الابن هو الإعلان كذلك عن موت الأب، إن السفينة تحطمت ولم يبق منها سوى لوح، والكتب غرقت ولم يبق منها سوى خمس ورقات، وحياة دانيال مهددة؛ حيث إنه لم يعش إلا برهة من الزمن بعد الحادث، إن هذه المصائب الثلاث هى الشرط لولادة الابن.

وهو يعلم بأجله المحتوم وضع الأوراق الناجية فى صندوق ثم أغلقه، واستودعه عند زوجه، ووصاها أن تسمى المولود باسم «حاسب»، وأن تحرص على تربيته تربية حسنة، ثم أضاف: «فإذا كبر وسألك عن تركتى، أعطيه هذه الورقات، فإنه إذا قرأها وفهم مرادها سيصبح عالم عصره»[٤]. سيأخذ الابن إرثه عندما يصبح رجلا لكن ينبغى أولا أن يطالب به[٥]. إنه فقط عندما يطالب بإرثه يحق للأم أن تسلمه له. ولن يفيد من المخطوط إلا إذا توصل إلى فك رموزه وعرف مغزاه.

كى ينقل العلم إلى الآخرين، يجدر بالمعلم التخلى عنه: فالكتب فى عمق المياه، والأوراق الخمس فى قعر الصندوق، فى كلتا الحالتين داخل القبر. إن السنوات التى مرت من حياة الحكيم لا يمكن ردها، مثلها مثل الكتب الغارقة، أما بالنسبة إلى الأوراق المقتلعة فإنها تشهد بقرابتها للكتب المفقودة، وستضمن استمرار حياة المعلم فى ابنه: إنها تساوى بذرة الحياة المطمورة فى بطن الأم، ينبغى أن يموت العالم كى يولد الابن. أن يذبل فى حين تنمو بذوره وتزهر، الكائن الجديد لن يخرج من قبر الأم [بطنها] إلا إذا دفن الكائن القديم.

فما دام الأب حيا، لن تكون له ذرية، لقد تمت الولادة بعد الغرق والموت، فكما يشترط فى نقل العلم التخلى عنه، يشترط فى نقل الحياة أن تتخلى عنها أيضا. لقد ولد «حاسب» بعد بضعة أيام من موت دانيال، وهكذا أخذ مكانه، فالولادة تزامنت مع الموت. وإذا كان كل نقل يفترض استغناءً، فإن فعل النقل الأكثر إيثارا، هو هبة الحياة، التى تتخذ شكل تضحية؛ حيث الواهب لا يستغنى عن كتبه وإنما أيضا عن حياته.

فى سن الخامسة، وضع «حاسب» من طرف أمه فى الكتّاب، لكن لم يتعلم شيئا، ويبدو أنه غير قادر على الكتابة والقراءة، وهو أيضا غير قادر على تعلم المهنة، لقد كبر، لكنه لم يطالب بالإرث الذى تحفظه الأم، إرث غير مجد بالنسبة إليه لأنه لا يعرف القراءة، لا يمكنه أن يجنى منه شيئا. فبالرغم من جهود أمه، فإنه لم يستطع أن يمثل نموذج الأب. لقد مات الأب، وفقدت الكتب إلى الأبد، والأوراق الخمس داخل الصندوق. الذى وعد بها لا يبالى بها ولا يعيرها أى اهتمام، ولا يفكر فى النبش عنها (إنه لن يدرك سرها إلا فى نهاية الحكاية).

لقد أصبح «حاسب» حطابا، وفى أحد الأيام تركه أصحابه داخل كهف[٦]. انتهى به الأمر إلى أن وجد ممرا تحت الأرض أوصله إلى مملكة الأفاعى، حيث الملكة لها وجه امرأة. استقبلته بحفاوة، وأخذته عندها سنتين تطعمه الفواكه، حكت له حكايتين إحداهما حول «بلوقيا»، تبدأ الحكاية بالعثور على كتاب داخل صندوق.

لقد وجد «بلوقيا»، بعد موت أبيه ـ المقدم فى القصة باعتباره ملكا للعبرانيين فى القاهرة ـ فى إحدى نواحى القصر كتابا ذكرت فيه البشارة بالنبى محمد، وفى حماس شديد ذهب للبحث عن النبى، هكذا شرع فى رحلة طويلة تميزت أولا بالتقائه ملكة الأفاعى، ثم بعد ذلك «بعفان». هذا الأخير عالم نشيط تحركه نوازع بروميثيوسية بعد أن قرأ ثلاثة كتب. وجد فى الكتاب الأول أن الذى يملك خاتم سليمان سيتمكن من الحكم على الإنس والجن والحيوانات وكل المخلوقات. وفى الثانى اكتشف أن قبر سليمان يوجد فى مغارة وراء البحار السبعة، ولا يمكن لأية سفينة أن تصل إليه. وفى الثالث اكتشف أنه توجد نبتة تمكن عصارتها من المشى

فوق الماء دون غرق، ولا يمكن العثور عليها إلا بمساعدة ملكة الأفاعي.

لقد أعان «بلوقيا» «عفان» على اصطياد الملكة، وهذا الأخير وعده بأنه سيرشده إلى عين الحياة التي تهب الخلود، بعد تمكنهما من خاتم سليمان. وهذا ما سيمكنهما من لقاء النبي عندما يأتي زمانه. لقد نجحا في أخذ النبتة المرغوب فيها، لكن ملكة الأفاعي أنذرتهما بأن الخاتم خارج عن قدرتهما، فقد خص به الله سليمان وحده. وقد أخبرتهما بأنهما أيضا في بحثهما عن النبتة مرا «دون أن ينتبها للنبتة التي تهب الخلود». وبالرغم من الإنذار، فقد قطعا البحار السبعة ووصلا إلى المغارة، علّم «عفان» صيغ التعزيم لبلوقيا ثم اقترب من جثة سليمان، ما أن لمس الخاتم حتى احترق من طرف حية تقذف النار، نجا بلوقيا من الموت بعد أن تدخل الملك جبرائيل الذي أخبره بأن زمان بعثة النبي لم يحن بعد.

رجع إلى بيته بعد هذه المغامرات، ثم بعد ذلك قام بسفر ثان بغية العثور على النبتة التي تهب الخلود، لكن عندما وصل إلى مملكة الأفاعي لم يجد الملكة.

سمات عدة تشترك بين حكاية بلوقيا وحكاية «حاسب»؛ فهذا الأخير لن يكتشف كتاب أبيه إلا في نهاية المشوار الطويل، بينما اكتشف بلوقيا ذلك من البداية، ونسجل بهذا الصدد أن أباه لم يذكر له محتوى الكتاب ولا حتى وجوده. فهو إن لم يتلفه قبل موته، فإنه على الأقل احترز فأخفاه. لقد عثر عليه بلوقيا بالصدفة: فقد شاهد، وهو بصدد إحصاء الميراث بإحدى قاعات القصر، عمودا من المرمر الأبيض، وضع فوقه صندوق من الأبنوس وبداخله صندوق آخر من ذهب يوجد بداخله مخطوط، هكذا فالوصول إلى الكتاب ليس بالأمر الهين.

إن بلوقيا يؤاخذ أباه على عدم إفشائه سر الكتاب وهكذا فمهمته الأولى هي البوح بسر محتوى الكتاب.

إن الكتاب كان محكوما عليه بالغرق، لكنه نجا.

سمة أخرى ينبغي الوقوف عليها، وهي أن «حاسب» خان ملكة الأفاعي مثله مثل «بلوقيا»، فقبل أن تدع حاسبا يرجع إلى حال سبيله، أقسمت عليه أن لا يدخل الحمام أبدا، لكنه لم يف بوعده؛ إذ بمجرد أن نزع ثيابه، ظهر الحراس، فأخذوه إلى الوزير شمهور الذي أخبره أن الملك مريض، وأنه الوحيد الذي يمكنه أن يعالجه. قال له شمهور : «لقد علمنا من الكتب بأنه سيشفى على يديك»[٧].

فأجابه «حاسب» بأنه لا يعرف الطب، قال له الوزير إن الدواء الوحيد هو لحم ملكة الأفاعي، ثم أحضر كتابا وقرأ الفقرة التالية:

«ستلتقي ملكة الأفاعي برجل سيقيم عندها سنتين، وسيرجع فيصعد إلى سطح الأرض، ليدخل الحمام فيسود بطنه»[٨].

وقد كان الأمر كذلك، إذ اسود بطن حاسب بعد أن دخل الحمام. لقد أصبح حاسب مجبراً على أن يدلهم على مكان الملكة؛ حيث أخرجها الوزير الساحر بتعازيمه.

لقد عاتبت الملكة «حاسباً» لأنه لم يبر بقسمه، ولكنها قبل أن تذبح، قالت له: إن الوزير سيقطعني إلى ثلاثة أجزاء، وسيطبخها، وطلبت منه أن يشرب الرغوة الثانية ويعطي للوزير الأولى. لقد مات الوزير في حين أصبح «حاسب» عالما بعد أن شرب الرغوة ثم أعطى للملك اللحم فشفي، ونصبه وزيرا له.

إن شمهور وعفان كليهما يملك معرفة خارقة، وذلك بفضل كتاب؛ حيث اكتشف الأول سر الدواء الخارق في حين عثر الثاني على المسار الذي يوصل إلى قبر سليمان، لقد اصطادا ملكة الأفاعي؛ الأول ليشرب رغوتها كي يمتلك العلوم، والآخر ليعثر على النبتة التي تمكن عصارتها من المشي فوق الماء. كلاهما في الأخير

وبالرغم من التعازيم، مات بطريقة بشعة؛ فشمهور مات مسموماً بالرغوة الفاسدة، وعفان احترق من طرف الحية التى تحرس القبر[٩].

إن المكتـوب L'ecrit ملازم للثعبان فى كثير من حكايات (ألف ليلة وليلة)، فلقد أثبتنا حضور الزاحف (أو السم) فى حكاية الحكيم «رويان»، وستكون لنا فرصة ملاحظته فى حكاية السندباد.

إن الثعبان يظهر فجأة فى الكتاب، إما ليقتل أو ليشفى أو ليهب الحياة أو ليبعث[١٠]. ففى حكاية «حاسب» شفى الملك بعد أن أكل لحم الأفعى، وبالقرب من ملكة الأفاعى سيمتلك بلوقيا النبتة التى تهب الخلود. وليس من قبيل الصدفة أن يقيم حاسب طويلا بالقرب منها؛ فقد كاد أبوه أن يجد دواء ضد الموت. وقد لاحظ الجاحظ أن الحية تعمر طويلاً[١١]، فلا تموت ميتة عادية بل تموت مقتولة[١٢].

إن ملكة الأفاعى تأمر النباتات كى تتسمى وتعبر عن فضائلها، إنها سيدة الطبيعة، والبقاء (الذى ستتخلى عنه مجبرة). وسيدة المعرفة، معرفة أنثوية، عكس المعرفة الذكورية، ليست لها أصول فى الكتب. لقد كانت الملكة بمثابة الأم لـ «حاسب»؛ فلقد أطعمته الفواكه مدة سنتين (مدة الرضاعة)، ثم بعد ذلك أشربته رغوة لحمها. إن المرور من الجهل إلى العلم مرتبط تماما بالمرور من النيئ إلى المطبوخ، ومن النظام النباتى إلى النظام اللحمى. لقد امتلك «حاسب» المعرفة فور شربه الرغوة دون أن يحتاج إلى كتب؛ فهو الذى «كان جاهلاً وغير قادر على القراءة، أصبح بفضل الله عالما، انتشرت معرفته وحكمته فى كل البلدان، وأصبح ذائع الصيت لمعرفته المعمقة فى الطب والفلك والجغرافيا والتنجيم والكيمياء والسحر وعلوم أخرى أيضا»[١٣].

قبل أن يشبه بأبيه كان عليه أولا أن يظهر اختلافه. فعدم المعرفة ونسيان الموروث يبدوان لحظة ضرورية إيجابية تمكن الابن من عدم الرزوح تحت ثقل الماضى؛ إذ يجب أن يحقق ذاته، بمغامرة ذاتية وبحث شخصى[١٤].

فبعد أن غرق علم الأب ينبغى أن يكون التعلم وفق مكتسبات جديدة، وهنا فالاسم الذى تحمله الشخصية له دلالته من هذه الناحِية؛ «فحاسب» هو الذى «يحسب، ويعدّ» وكلمة «حَسَب» التى تعنِي«القيمة الفردية والاستحقاق الذاتى، والشرف المكتسب» تقابل كلمة «نسب» التى تعنى «الامتداد، الأصل، العائلة من طرف الأب»[١٥]. إن حاسباً لا يحتاج إلى تبرير أفعاله لأحد. فهو يعتمد على جهوده ويكتفى بذاته. فهو عندما أصبح عالما، إذ ذاك، اهتم بكتب أبيه وطالب بها، فاسترداد الإرث بالنسبة إليه هو الفرصة كى يرتبط من جديد بأصله، بنسبه بتاريخ الأب.

قال لأمه فى أحد الأيام:

« ـ يا أمى، إن أبى دانيال كان عالما ورجلا ذا قيمة. ماذا ترك لى من كتب». عندما سمعت الأم هذا الكلام أتت له بصندوق ترك فيه أبوه خمسة أوراق بقيت من الكتب الغريقة فى البحر، ثم قالت له:

ـ إن أباك لم يترك من الكتب إلا هذه الورقات فى هذا الصندوق. فتح الصندوق وأخذ الأوراق ثم قرأها فقال:

ـ يا أماه: هذه الأوراق من كتاب. فأين الباقى؟

ـ قالت له إن أباك سافر بمكتبته مبحرا. فتحطمت سفينته وغرقت كتبه، لكن الله نجاه من الغرق، ولم يبق من كتبه إلا هذه الورقات. وعندما رجع من السفر كنت حبلى بك، وقال لى: «قد تضعين غلاما، فخذى هذه الأوراق واحتفظى بها. فإذا كبر وسألك عن تركتى، سلميها له. وقولى له بأنى لم أترك غيرها. فها هى إذن».

تعلم حاسب كريم الدين كل العلوم بعد ذلك»[١٦].

تنتهى الحكاية باسترداد الأوراق التى تركها الأب. فلقد امتلك حاسب كل العلوم بفضل جزء من كتاب. ونحن نعلم أنه امتلك المعرفة لما شرب رغوة ملكة الأفاعى، ظاهريا. يمكنه أن يمتنع عن أخذ الميراث؛ إذ هو فى غنى عنه، وشهرته ذائعة، لكن علمه سيعانى من نقص خطير إذا لم يعرف ما تتضمنه الأوراق المدفونة بالصندوق، ينبغى أن يدمج معرفة أبيه بمعرفته هو. إنه فى حاجة إلى التعزيز، إلى الصلاحية، إلى اعتراف الأب، إنه بكل تأكيد يتمتع بشهرة كبيرة، لكن تنقصه الشهادة العليا، الشهادة الأخيرة، الضمانة من العالم الآخر مجسدة فى مخطوط قديم.

تنتهى الحكاية فى اللحظة التى يلتقى فيها «حاسب» بأبيه، يعنى فى اللحظة التى يتجلى فيها رابط فكرى اختير بطريقة حرة، نتيجة طلب ما. فعندما يجد الابن أباه لم يعد هناك ما يحكى.

فى بداية الحكاية، غرقت الكتب. وفى النهاية ندرك أن الأوراق الخمس الناجية تنتمى لكتاب، فليست المسألة هنا مسألة مكتبة ولكنها مسألة كتاب وحيد. لقد اكتشفنا بعد ذلك أن النص لا يذكر لماذا ركب دانيال البحر محملا بمكتبته.

إن هذه الشكوك تزول كلها برواية أخرى للحكاية، رواية Trebutien فالأمر ليس أمر غرق. بل إن دانيال هو الذى أتلف كتبه قبل موته، لقد كانت امرأته حاملا حين «داهمه مرض شديد، وأحس بأن أجله قد اقترب، ألقى كتبه فى البحر ولم يحتفظ منها سوى بخمس أوراق، ملأها بكتابة دقيقة، احتوت خلاصة خمسمائة كتاب»[١٧].

فى الظاهر، يبدو أن دانيال لم ير فى كتبه قيمة تستحق أن تنقل، أو أنه يعتقد أنه الوحيد الذى يدرك معناها، ويحصر تأويلها. إن هذه الخمسمائة كتاب تشكل خطرا على عقول الأتباع وعلى الابن الذى سيولد؛ فبإلقائها فى البحر سيغرق الخلل والالتباس الذى ستسببه. ينبغى أن تختفى هذه الكتب معه. والأثر الذى احتفظ به «خلاصة» المعرفة، هو الآخر، مسدود عليه فى صندوق بعيد المنال عن الأتباع؛ إذ هو معد للاستعمال المقصور على الابن الذى سيأتى و «سيغرف الحكمة ويشتهر كأبرز العلماء فى عصره»[١٨].

لقد أغرق دانيال خمسمائة كتاب، لكن الأم لم تخبر الابن إلا عن واحد. هذا الارتياب ليس بالأمر الجديد؛ فهو موجود فى طبعة القاهرة، ويثير بالمقابل قلقا فى ترجمة Trebutien. وهو أن الأم تعرف وبصورة غامضة، مضمون الكتاب الضائع «أضافت قائلة، ستعرف يا ولدى بأن أباك السعيد، يمتلك كتابا يضم كل أسرار الطبيعة، وقد أراد استعماله فى العثور على دواء ضد الموت، فبينما كان يتجول على ضفاف نهر Oxus ويقرأ بتمعن فى هذا الكتاب ظهر جبرائيل فضرب الكتاب بقوة وألقاه فى مياه النهر، لم تبق إلا الأوراق الخمس التى كان يمسكها أبوك، إنما هذه الأوراق محفوظة بعناية منذ ذلك العهد وهى إرثك»[١٩].

هكذا، فجبرائيل هو الذى أغرق الكتاب، وليس دانيال. بالإضافة إلى ذلك، فالواقعة حدثت على ضفاف النهر، بينما تؤكد بداية الحكاية أن دانيال ألقى كتبه فى البحر. ومهما يكن، فدانيال فقد فى معركته مع الملك الصيغة التى كانت ستضمن له الخلود، فلقد أغرقت المياه الكتب ومعها رغبة تجاوز الحدود المرسومة للإنسان؛ الرغبة فى الانتصار على الموت. لقد نزل العقاب بدانيال الذى لم يفقد فقط الكتاب (وهكذا لا أحد يستطيع قراءته ولا يستطيع أن يعاود التحدى)، ولكن أيضا فقد الحياة، فقد مات بعد فترة قصيرة من الحدث. إن الملك جبرائيل الذى يبشر بالحياة والولادة والوحى، يبدو هنا ملكاً للموت، يعاقب على التجاوزات[٢٠].

ينبغى على دانيال أن يخضع للقدر المشترك بين المخلوقات، ويبقى أمله الوحيد فى استمرار حياته هو ابنه الذى لا يزال فى لحظة الموعود به.

الهوامش:

(١) النص العربي **ألف ليلة وليلة** طبعة القاهرة ، ج ٢ ص٢٧٧ـ ٣٢٦، ترجمة Trebutien، المجلد ١ ص١٤٢ ـ ٢١٧ Mardrus. جـ ١ص٨١١ ـ٨٦١ جمال الدين بن الشيخ و أندريه ميكيل ج ٢، ص ٣١٢ـ ٤١٥. حول قضية النقل Transmission، تدين دراستي كثيرا لدراسة بن الشيخ حول تحولات المتخيل في كتابه **«ألف ليلة و ليلة أو الكلام الأسير** طبعة جاليمار. باريس١٩٨٨، ص ١٤٧ـ ٢٣٠.

(٢)Trebutien ج ٢ص ٣٢٦

(٣) **Kasimirski** معجم عربي – فرنسي .

(٤) Trebutien ،ج٢، ص ٢٧٧.

(٥) أشكر Gilbert Granguillame الذي أثار انتباهي لهذه القضية.

(٦) يقصون لأمه بعد ذلك أن ذئبا افترسه، وهذه سمة تضم إلى سمات أخرى (كالترك في الكهف أو البئر، العلم، الوزارة) تجعل حكاية حاسب تشبه قصة يوسف.

(٧)Trebutien، ج٢، ص٣٢٢.

(٨)Trebutien ،ج ٢ ، ص ٣٢٣.

(٩)ينبغي الإشارة إلى أن عفان الذي يريد إشراك بلوقيا في القوة التي يعطيها الخاتم، كان أكثر شفقة من شمهور الذي كان يعمل على إقصاء حاسب بعد الاستفادة منه.

(١٠) الكلمات رقشاء ورتشاء تعني الحية، ولكن تعني أيضا الكتابة ـ الخط. انظر كيليطو: الغائب، ط، توبقال، الدار البيضاء، ص ٣٢.

(١١) الجاحظ : كتاب الحيوان، طبعة عبد السلام هارون، القاهرة ١٩٣٨/١٩٤٥ ،ج ٣، ص ٣٢٦ .

(١٢) المرجع نفسه ، ج ١، ص١٨٢.

(١٣) طبعة القاهرة ،ج ٢، ص ٣٢٦ .

(١٤) الكتاب المحروق .Marc Alain Quaknin, Le Livre Brule , ed. Lieu Commun, Paris, 1986, p.27

(١٥)Kasimirski. المعجم عربي – فرنسي .

(١٦) طبعة القاهرة ،ج٢، ص ٣٢٦ .

(١٧) Trebutien، ج١، ص ١٤٢ ـ ١٤٣ .

(١٨) حسب ترجمة ماردروس : دانيال وهو خائف على كتبه ومخطوطاته أن تصير في يد أحد ألقاها في اليم على آخرها ولخصها في خمس أوراق ، وانتهى به الأمر إلى أن لخص الورقات الخمس في ورقة واحدة كانت أصغر بخمس مرات من تلك الأوراق .

(١٩) Trebutien، ج ١ ، ص ٢٥٦ ـ٢٥٧. المشهد نفسه في ترجمة Weil ،ج٥، ص ١٦١ .

(٢٠) بإغراقه للكتاب الذي يحتوي على سر الخلود ـ أخذ أيضا روح دانيال، لكنه في قصة بلوقيا ظهر ملاكاً منقذاً .



التخيل الشعبى للسندباد

نحو فهم تاريخى للتعدد النصى

فى ألف ليلة وليلة

إليوت كولا *

تمهيد :

يمثل نص (ألف ليلة وليلة) مشاكل عدة للناقد الحديث؛ فهناك ، أولاً الروايات المختلفة للنص، الأمر الذى يحث النقاد والمعلقين على اتخاذ قرار بتفضيل إحدى المخطوطات أو الروايات على غيرها. وغالباً ما يزعم هؤلاء النقاد أن اختيارهم يقوم على معيار يبدو مؤكدا، موضوعيا، وذلك بتركيز اهتمامهم على أصالة النص أو لغته. وهناك، ثانيا، مشكلة تواجهنا، تتعلق بوجود نص بلامؤلف؛ فقد خلق نص اللامؤلف مشكلة مقلقة للنقاد التاريخيين، بينما مثّل جاذبية للنقاد الشكليين، فبينما يصيح النقاد الشكليون باغتباط، أنهم قد وجدوا أخيراً نصاً متفادياً كليةً مسألة التأليف ومتحرراً من الإيديولوجيا والتاريخ، أرجع علماء التاريخ تعقد النص وصعوبته إلى تاريخ المجتمع العربى. وهناك، ثالثا، القضية اللغوية المتعلقة بالنص، ويبدو أن النص قد تشكل شفاهة، وسجل كتابة فى وقت لاحق. فضلا عن هذا ، فإن طبيعة (المستوى المتوسط) للغة ومادة الموضوع فى النص قد طرحتا مشاكل أمام النقاد العرب وأقرانهم الغربيين الذين سلموا بفكرة الانقسام بين الرفيع والوضيع فى الثقافة مزدوجة اللغة diglossic culture .

فى القسم الأول من هذه الدراسة ، سأناقش ثلاث نقاط فيما يخص «تقييم» النص. فى البداية سأتناول المشاكل اللغوية فى كل من: النص، وتقييم استقبال النص، مستخدما فكرة «رأس المال الثقافى»، معتمدا فى مجادلتى على مفهوم التأسيس الطبقى للغة النص ، آملا فى الوصول إلى تبديد الضباب الذى لف النقاد الذين أهملوا ــ أو جهلوا ــ المدلولات الاجتماعية للثقافة وثنائية اللغة. ثانيا، سأبرهن على أن هناك صلات وثيقة بين النص والتاريخ الاجتماعى، وأنه محاولة للتعبير عن وقائع اجتماعية معينة، وكونه أكثر من تبسيط شكل بلا محتوى (حكاية عن حكى حكاية)، أى أن النص هو حيازة كل من الشكل والمحتوى. إن مشكلة نص

* .باحث أمريكى مقيم بالقاهرة .
ترجمة المؤلف و أحمد حسن .

اللامؤلف تفرض علينا مقاربات تاريخية وثقافية بدلاً من هجرها. ثالثاً وأخيراً، فبدلا من المفاضلة بين الروايات المختلفة للنص (التى ستصبح مهمة مستهلكى الأساليب وليس الناقد) سنكون بحاجة إلى إدراك شروط الوجود المتعددة للنص بدلاً من ترتيب النص هيراركيا وفقا لأنماط «جمالية»، فذلك إجراء يعكس غالبا أذواق وانحيازات إيديولوجية من النقاد أكثر مما يعكس «قيمة» النص. إننا بحاجة إلى منهجية علمية تتيح لنا أن نتعامل مع النصوص المختلفة كلها وفقاً لشروط تلك النصوص. وسأناقش جدوى النقد الثقافى، وذلك أحرى من الأدبى النقى، وهو منهج يقوم على رؤية أشكال متعددة من الأداء، ليس فى خضوعها لنماذج قياسية ـ امتداح تلك الرواية ونبذ الأخرى ـ بل يمسك بكل النصوص ويجعلها متأصلة فى التاريخ لتقدم بذلك أغراضاً أو علامات دالة على انشغالات تاريخية.

قبل المضى قدما، أود الإشارة، إلى قضية تكلم حولها نقاد عديدون، وهى قضية ترجمة النص ونقله إلى الغرب. الحقيقة أن نص (ألف ليلة وليلة) قد أمتع جمهوراً عريضاً فى الغرب، الأمر الذى حفز نقادا كثيرين ليركزوا بحوثهم على قضايا ترجمة النص ونقله. وحيث إنى مهتم بالأساس بالنص العربى، فلن أتحدث مباشرة حول قضية الترجمة، ولكن سيكون استدعائى للاستقبال النقدى الأوروبى لـ «الليالى العربية» ضرورياً فى بعض أجزاء مجادلتى، وذلك لعدد من الأسباب الواضحة، منها تجاهل النص من قبل المؤسسات الثقافية العربية التقليدية.

١ ـ حول اللغة:

إن أول ما يلاحظه قارئ (ألف ليلة وليلة) الطبيعة المتناقضة للغة، حيث يشغل النثر وضعاً مكافئاً بين الفصحى من ناحية، والصيغ الدارجة فى اللغة العربية من جهة ثانية. وهذان مقتطفان من النص، الأول مأخوذ من طبعة سورية والثانى من طبعة «كالكتا» الثانية (المتفرعة من طبعة بولاق)، سيلقيان الضوء على هذه المسألة:

«فتنحنحت دنيازاد وقالت يا أختاه إن كنتى غير نايمه، فحدثينى بحدوته من أحاديتك الحسان الدى نقطع بها سهر ليلتنا وأودع قبل الصباح، فما أدرى مادا يتم لكى اغدا. قالت شهرا زاد للملك شاهريار دستورك احدت. قال نعم. ففرحت شهرازاد وقالت اسمعى» (محسن مهدى، ص ٧٢)

وللوهلة الأولى، يبدو أن الفقرة السابقة لم تكتب بالطريقة التى تكتب بها النصوص العربية الفصحى. فالتغير الهجائى والإملائى للحروف (الهمزة والثاء والذال إلى ياء وتاء ودال) وغياب التشكيل، بالإضافة إلى اختيار المفردات (مثل «حدوته») تعكس الجذور اللغوية للهجة الشامية[1]. إن انحراف اللغة عن تراث الفصحى يدل على موقف مختلف تجاه مكانة اللغة، ففى التراث المهيمن للأدب العربى نجد اللغة قد رفعت إلى مكانة مقدسة لكونها لغة القرآن أو لغة الإبداع الأدبى. لكن هذه الفكرة لا تنطبق على هذا النص، فهذه الطبعة لا تناسب السياقات اللغوية الفصحى وتوقعاتها النثرية، بل تنحدر إلى مرتبة اللغة «الوضيعة» بدلاً من اللغة الأدبية «الرفيعة» وهنا، يثير النص قضية الثقافة ثنائية اللغة (diglossia) التى سأتناولها بعد قليل.

مع ذلك، تعد قضية النصوص الدارجة (العامية) أكثر تعقيدا، فمن زاوية التراث الشعبى، نادرا ما كانت «النصوص» مترجمة، لكن (ألف ليلة وليلة) فى أشكالها القائمة نص مكتوب. إذ لوكانت الطبعة السورية تساعد على إضاءة الطريق لنعرف أن النص ليس لغة فصحى «رفيعة»، فإن طبعة كالكتا الثانية ستظهر أن اللغة دارجة وغير دارجة فى الوقت نفسه:

«وسـاروا بى إلى أن طلعـونى المركب عند الريس ومعى جميع حوائجى فقال لى الريس يا رجل كيف وصولك إلى هذا المكان وهو جبل عظيم ووراءه مدينة عظيمة وأنا عمرى أسافر فى البحر واجوز على هذا الجبل فلم أر أحداً فيه غير الوحوش والطيور»(ماكناخطن، مجلد ٣، ص ٥١)

على مستوى ظاهرى، يبدو أن هذا المقتطف يتلاءم وتقاليد الصياغة البلاغية والقواعد النحوية للفصحى. فمن الناحية الهجائية هناك استخدام أسلوب نطق أقرب إلى العربية الفصيحة منه إلى اللهجة القاهرية. على الرغم من ذلك، فإن اللغة قد تأثرت بالدارجة وإن بدا هذا التأثر أقل وضوحاً. وعلى سبيل المثال، تكشف كلمة «ريس» سطوة اللغة الدارجة كما يفعل تعبير «أنا عمرى..» وتحويل الأفعال غير المتعدية إلى متعدية باستخدام حرف الجر «بـ» الذى يبدو من علامات اللغة الدارجة، برغم وجوده بشكل مكافئ فى الفصحى أيضاً. فمن المنظور اللغوى لهذا النص، يبدو أن ما حدث بالنسبة إلى اللغة هو أنها كتبت بالفصحى ثم انزلقت إلى العامية بالتدريج.

إن وجود كلمة «حوائج» المدهش فى القطعة السابقة، يوحى بأن هناك شيئا ما آخر ربما كان فى النص؛ فاستبدال كلمة حوائج بـ «احتياجات» كما تفرض اللغة الفصحى، يجعل الكلمة دالة على «حيازات» أو «أشياء»، وهو المعنى الذى أصبح شائعاً للكلمة فى اللهجة المحلية. عموماً، يثير هذا الأمر قضايا أبعد مدى لأنه مقبول بدرجة أكبر فى اللهجة المحلية أن يكون جمع كلمة «حاجة» «حاجات» بدلاً من المفردة الأكثر أدبية «حوائج» . يبدو إذن فى ضوء هذا وفى ضوء علامات أخرى مشابهة، أن الأخطاء اللغوية لا تنتج عن انحدار إلى اللهجة المحلية الدارجة، بل من الرغبة فى إضفاء الأدبية على اللغة العامية؛ ففى المفردات الخاصة بجوشووا بلاو (Joshua Blau) لدينا حالة من الإفراط فى التصحيح [٢]، وهذه الحالة مع غيرها تدل على أن «طبعة كالكتا» هى بالأحرى نص عامى وشح نفسه باللغة الفصحى «الرفيعة» بدلاً من أن يكون نصاً فصيح التأليف ارتكب أخطاء لغوية.

هناك مشكلة واضحة تجابه الناقد، ذلك أنه برغم ما لدينا من صورة واضحة للغة عربية فصحى تنتمى للقرون الوسطى، فإننا لا نستطيع فعلا أن نعيد بناء اللغة العامية للقاهرة المملوكية. عموما، وفى ضوء هذا الدليل النصى لتأثير اللغة العامية، وهو قائم بشكل صارخ فى الطبعة السورية وواضح فى الرواية القاهرية، نستطيع المجازفة بالتنظير لبعض الجوانب الأخرى من النص. وقضية الثقافة ثنائية اللغة سوف تكشف الدلالات الاجتماعية لتلك المسألة اللغوية.

فمع فتح أرض جديدة وتدفق المنضمين الجدد من الأجانب إلى الإسلام، فقدت اللهجة العربية المهيمنة (الخليط من لهجات الحجاز واليمن) مكانها باعتبارها لغة الحياة اليومية العامة فى بلاد الإسلام. لقد تخلقت لهجات عربية عدة نتاجا للاختلاط بين اللغة العربية «القرآنية» واللهجات البدوية واللغات التى يتحدث بها الأجانب المنضمون إلى العقيدة الإسلامية. تم ذلك مبكرا مثلما كان الأمر خلال الخلافة الأموية، حيث أنشئت المدارس لتعليم القواعد النحوية، وفى هذا تدليل على فكرة أن العربية الفصحى قد أصبحت فى ذلك الحين تكتسب بالتعلم بدلاً من كونها لغة قومية. لكن، لأسباب سياسية وإثنية ودينية احتفظت اللغة العربية الفصحى بوضعها المتميز بوصفها لغة مهيمنة ثقافيا ورسميا؛ إذ تمثل لغة الثقافة الإسلامية. لقد أوجد تعايش اللغة العربية الفصحى وعدة لهجات عامية مختلفة «انفصاما» فى تلك الثقافة.

يمدنا تشارلز فيرجسون بوصف مضيء لهذا الوضع:

«أما الثنائية اللغوية فهى وضع لغوى ثابت. فيه، بالإضافة إلى لهجات اللغة الأساسية (التى قد تحتوى قواعد مشتركة أو مختلفة

إقليميا)، صنف لغوى مختلف تماماً ومقترن إلى درجة ممتازة (قواعده النحوية فى الغالب أكثر تعقيداً) ومكانته رفيعة المستوى. عموما، هذا الصنف [يعنى اللغة الفصحى]مستخدم فى التراث الضخم المرموق من الأدب المكتوب وهو غالباً قد تعلّم عن طريق التربية الرسمية، فهو ينطق فى مناسبات رسمية فقط، ولكنه فى الواقع لا يستخدم من أى قطاع من المجتمع فى المحادثات العادية»(فيرجسون، ص ٣٣٦).

إن ما يبدو مهما فى هذه الفقرة هو كيف يجد الاختلاف اللغوى تعبيره فى هيراركية ثقافية. ففى أماكن أخرى سنرى كيف يتحول «احترام» اللغة الفصحى إلى انتقاص من قيمة اللهجات المشتقة. إن ترتيب اللغة فى مستويات هيراركية (رفيعة ـ متوسطة ـ وضيعة) يبدو محاولة للهروب من حقيقة أن أغلبية الشعب لا يستخدم اللغة الرسمية، كما يشرح الانقسام اللغوى ـ فى تفسير لا يخفى المصالح السياسية وراء تمييز أو تفضيل لغة على أخرى فقط ـ بل إن هذا التفضيل للغة معينة (الفصحى) لا يمكن إنجازه إلا عبر النيل من مكانة اللغة الأخرى وحتى اللهجات المستخدمة على نحو أكثر شعبية. بهذه الطريقة، يفسر توالد اللهجات، ليس بوصفه انعكاساً لتنوع اجتماعى قائم، ولكن بوصفه انحرافا عن القرآن أو الدين أو «القومية». إن الثقافة العربية مزدوجة اللغة والمكانة المقدسة للهجة القرشية (١٣ قرنا) لا يمكن أن يتحققا دون الانتقاص من قيمة نقيضتهما، لأن واقع وجود لغات دارجة قد يحول دون توحد المجتمع الإسلامى الذى تؤيده النخبة الدينية التقليدية.

يعرض «إ. شعوبى E.Shouby »، فى مداخلته المثيرة للإزعاج حول نفوذ اللغة العربية على «العقل العربى»، ما يعد مجازفة فعلية فى مناظرات كتلك المثارة حول الاختلاف اللغوى. وفى مناقشته حول لغة الصحافة الأدبية (معادل حديث للعربية المتوسطة) يقول:

«يوجد كل ما يدعو إلى الاعتقاد بأن مثل ذلك الأسلوب [القابل للفهم] يمكن بلوغه فقط فى حالة رفع اللغات الدارجة إلى المستوى الأدبى بدلاً من النزول بالأدب إلى مستوى اللغات الدارجة المتعددة» (شعوبى، ص ٦٩١).

يستمر شعوبى فى وصف العربية الدارجة بأنها كيان «ملموس وبسيط»، بينما العربية الأدبية «تجريدية ومعقدة». وفى الختام، يرثى للطيف الكلى للعربية لكونه يفرط فى الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة وينطوى على ميل شديد للغموض أيضا. على أى حال، فإن ما يهمنا فى مجادلته هو كيف يقدم الأعراض نفسها على الرغبة فى إضفاء الطابع الهيراركى على الاختلافات القائمة فى اللغة العربية: العربية الأدبية «رفيعة» والعامية «وضيعة». فى مواضع أخرى يميز بعض النقاد بين «الرفيعة» و«الوضيعة» بتتبع التقسيمات الطبقية الاقتصادية والاجتماعية، برغم أن الكتاب أنفسهم يبدون كأنهم لا يدركون أبداً هذا الجانب. إنهم يعتبرون الطبقة الحاكمة هى الفئة الرفيعة، مهذبة الثقافة، والطبقات الوسطى التحتية هى الوضيعة سوقية الثقافة. إن ما يحبط أكثر فى هذه الرؤية أنها تميل إلى تعزيز الهيراركية على الصعيد الثقافى والاجتماعى بدلاً من السعى إلى تفسيرها.

المشكلة هى أن اللغة العربية الوسطية فى (ألف ليلة وليلة) كانت ـ فى الأغلب ـ هى الأساس فى الانتقاص من قيمة هذا العمل. إن هذه اللغة الوسطية تشغل موقعا من الواضح أنه ليس فى المستوى «الرفيع» ثقافيا، ولذلك لا يمكنها ببساطة أن تتناسب مع التقاليد التى تميز النصوص «الرفيعة» عن النصوص «الوضيعة». سيكون من الأفضل أن نبدأ فهمنا للغة (ألف ليلة وليلة) من نظرة برجسون حول التربية، بدلاً من أن نسقط فريسة لمغالطة التقييم النصى طبقاً لإيديولوجية اللغة.

إن الحقيقة القائلة بأن لغة القرآن هى «لغة عُلمت عن طريق التربية الرسمية» تعنى بمعنى ما أننا نحتاج أن نعالج قضية الفصام اللغوى من خلال لغة التربية اللغوية بدلاً من النظر إلى الحذق الفنى. فضلا عن هذا، فإن التركيز على التعليم يوحى بما قد يكون حقا موضع رهان فيما نحن بصدده:

إن ما لم يناقش هو أنه فى حالة الثقافة العربية فى العصور الوسطى، تعمل فكرة التربية اللغوية بطريقتين: المعرفة باللغة العامية هى أيضا نتيجة نوع من التربية «شعبى غير رسمى»، فسكرتارية الدواوين والوزراء ومعلمو الدين فى الأزهر،كل هؤلاء، على سبيل المثال، هم الذين شكلوا الصفوة اللغوية (الخاصة)، لم يكن ضروريا بالنسبة إليهم أن يكونوا على دراية باللغة الدارجة التى تتحدثها الجموع الشعبية (العامة).

يطرح بيير بورديو مفهومه حول «رأسمالية الثقافة»، وهو مفهوم يعنى أن استهلاك ثقافات مختلفة الأذواق فى مجتمع ما يعكس امتيازاً تعليميا، وأيضا، المكانة الاجتماعية للمستهلكين [٣]. يمنحنا هذا المفهوم منهجاً لفهم الاختلافات الثقافية المؤسسة على أنماط تربوية اجتماعية متباعدة. فضلا عن هذا، ففى مجتمع ما، حيث يكون تعليم اللغة الفصحى ليس تعليما عاما، تميل التباينات اللغوية إلى التماثل مع التباينات الطبقية السوسيواقتصادية. إن العامية توجد مرتبطة دائما بالفصحى، ويجب ألا تفهم كلية بوصفها الشكل الأكثر انحطاطا من الآخر، ولا على أنها سهلة المنال بالضرورة بالنسبة للمتحدثين أكثر من الفصحى. (إن المتأصل عن فكرة اللغات السوقية هو فكرة أنها ليست أكثر من نسخة مبسطة من الفصحى ولكن هذا ليس صحيحا بالضرورة مع العربية). لو كتبت النصوص المتوافرة من (ألف ليلة وليلة) بالعربية المتوسطة، كما هى بالفعل، فإن هذا يعنى أن منتجيها يشغلون المساحة المتوسطة بين اللغتين الأدبية والعامية. إن إنتاج هذا النص منسوب إلى معرفة العربية المكتوبة، ولكن هذا لا يعنى بالضرورة توفر الإمكان لإنتاج لغة (أدبية) رفيعة المستوى. بالإضافة إلى ذلك، نلاحظ أيضا أن ألفة اللغة الدارجة مطلوبة. وفى المجتمعات العربية فى العصور الوسطى كانت الطبقات التجارية نصف المتعلمة هى المرشحة لإنتاج مثل هذا النص العربى الأوسط.

٢ ـ نص اللامؤلف

لا يكفى القول إن نثر (ألف ليلة وليلة) يضع تحديا أمام المفاهيم الحديثة عن التأليف. إن افتقادها مؤلفا فردا بعينه قاد النقاد إلى تركيز بحثهم على النص، أو بالأحرى حصر دراستهم فى النص، كأن الغياب الواضح لمصدرية التأليف يطلق النص من علاقاته بشروط إنتاجه. ولكن هذا ما يبرهن به بعض النقاد: بما أن نص (ألف ليلة) ليس له مؤلف معين، فقد أُبدع إذن بطريقة تلقائية[٤]. وعلى هذا ، ليس لدينا إلا نصوص لنعمل عليها، فمن النص يجب أن يبدأ الناقد، ولكن من الخطأ أن نتوقف عن هذا الحد، لأن النص يعطينا بالفعل مؤشرات دالة بشأن طبيعة سياقه الاجتماعى.

ربما يبدو أكثر إرباكا أن أحدا لا يمكنه أن ينسب كتابة (ألف ليلة وليلة) إلى مؤلف معين ـ فرد. إننا نواجه موقفا نصيا يصطدم مع مقاييس الإنتاج الأدبى العربى الفصيح؛ حيث يجب أن يكون النص ممهورا بوضوح، وبطريقة لا تحتمل الخطأ، بالبصمة الشخصية المميزة للمؤلف. فى نظام كهذا، حيث تعلق أهمية كبيرة على المسؤولية الفردية التأليفية لإنتاج الأدب، تظهر مدلولات النص اللامؤلف صارخة :

«أما النص مجهول المؤلف، فمتولد عن المخيلة الشعبية، وقد اكتمل فى شكل متبلور، فهو لا يمكن أن يجد تفسيره فى شخصية المؤلف أو فى الشروط التاريخية. ليس هناك كاتب

يستحق الثناء أو أن يوجه له اللوم بخصوص الليالى العربية. كذلك لا نستطيع أن نضع هذا النص بسهولة فى حقبة تاريخية معينة، فالمنهج الذى أقترح تطبيقه هو منهج قائم على تركيز الاهتمام على التنظيم الداخلى للنص بوصفه كلية مستقلة بذاتها. إن النص يشير بطرق عديدة إلى منهجه النقدى الملائم» (فريال جبورى غزول، ص ٢٣).

نحن مدينون إلى حد كبير لدراسة فريال غزول، إذ يعد نقاشها خطوة مهمة فى التلقى النقدى لـ (ألف ليلة وليلة) بعيدا عن تحيز النقد التقليدى الذى يرى (ألف ليلة) سوقية أو غير مفيدة أو صبيانية.. إلخ، فقد أكدت على نحو غير مسبوق أن نص (ألف ليلة) ينطوى على تعقيد بنائى فنى، على نحو لا يجعل منه عملا ساذجاً على الإطلاق.

على هذا النحو، لابد لنا من التعامل مع النص بالاحترام الواجب للنصوص الأدبية الجديرة بالاحترام. مع ذلك، تظهر بوضوح مسألتان ضبابيتان فى الدراسة. الأولى حول منهجيتها البنيوية، حيث تترادف بنية معقدة وثيقة مع قيمة أدبية رفيعة. والثانية، أنه تظهر فيها علامات تميز ثقافة (مابعد) الحداثة، وذلك ما يجب أن يكون محلاً للحديث، لذلك سأبدأ بالنقطة الثانية. فى الفقرة المقتطفة أعلاه تقوم الناقدة بقفزة، نوعا ما، فى الحديث حول: إذا كان النص دون مؤلف فلا علاقة له هكذا بالشروط التاريخية.

سنكون محقين لو أردنا أن نحصر فهمنا لروابط النص التاريخية داخل حدود التأليف الفردى، إلا أن هناك طرقا أخرى للوصول إلى الشروط التاريخية للنص، ذلك عبر استهلاكه ومستمعيه. إن ما تعلمناه من المنهج النقدى للتعامل مع الثقافة الجماهيرية فى هذا القرن هو أن الدراسة العلمية المنهجية تقوم على أساس فكرة كل من الإنتاج والاستهلاك الأدبى، بدلاً من التوقف عند التأليف (أى الإنتاج الأدبى فقط)، مما يتيح لنا إمكان صياغة الـ «من ومتى» بخصوص سياق النص، حتى حين لا يعلّق عليه «توقيع» مؤلف واضح.

فيما يلى تستمر غزول فى القول بأنه فى ضوء عدم قدرتنا على تحقيب النص فى فترة معينة، وكذلك بسبب الطبيعة الإشكالية لعلاقة النص بالواقع: «حتى النصوص الأكثر واقعية لا تفهم بالرجوع إلى واقع خارج النص بل فى شروط بنياتها الداخلية» (غزول، ص ٢٩). بمعنى آخر، أن المنهج الإبستمولوجى المطبق فى الدراسة يقول لنا إنه يجب علينا أن نقارب النص من حيث هو عالم فى ذاته والعالم باعتباره نصا فى ذاته. فى داخل هذا النطاق، ليس من الصعب أن ندرك النتيجة التى توصل إليها الناقد الكبير تودوروف الذى يقول: «إن السرد المضمر هو سرد السرد... وإن سرد السرد هو قدر كل سرد يحقق نفسه خلال الإضمار».

على ذلك، فإن ما لدينا ليس سوى نص أولى من نصوص ما بعد الحداثة التى لا تشير إلا إلى نفسها، وهى فكرة قدمها أيضا ناقد من النقاد العرب [٥]. هنا أزمع تقصى التناقض داخل نطاق ما أعده هذا النموذج من النقد. ألا وهو أن يكون النص دون مؤلف، من جهة، (فإنه إذن نص نقى) ولكن من جهة أخرى، فإن النص صادر عن «المخيلة الشعبية» (باستخدام عبارة غزول الصائبة). المراد هنا هو توضيح أن الفكرة عن (ألف ليلة وليلة) من حيث هى نص دون مؤلف لا تعكس لنا الكثير عن واقع النص، كما أنها تكشف عما يبدو رغبة (من نقد ما بعد الحداثة) فى التخلص من المؤلف، وبالتالى من الصلة التقليدية للنص بالتاريخ الاجتماعى.

ثمة نقطتان تخطران مباشرة على الذهن، الأولى منطبقة على الأسلوب النثرى وعلاقة المؤلف بالمستمعين، والفكرة الثانية متعلقة بقضية التأليف الجمعى. يقف نثر- أو كلام - (ألف ليلة) فى تناقض مع الذوق المهذب الذى يقيم أهمية بالغة لأصالة التعبير ورصانته. إن عملية

تغيير لغة النص تعتبر فى تراث الرصانة بمثابة تدمير لشكله التعبيرى المتفرد. أيضا، وفى نطاق عمل المفاهيم التراثية حول المؤلفات الأدبية «الرفيعة»، اعتبر الاهتمام بمسألة الفهم والتلقى موضوعا ثانوى الأهمية أمام الانشغال بخلق أسلوب خاص متميز للمؤلف. لايصنع النص ليفهم بالضرورة من أكثر من الصفوة من جهابذة الفصحى. المسألة على العكس تماما بالنسبة إلى التراث الشعبى، فالتلقى هو محل الاهتمام والتوكيد. فتنوع اللغة والرواية مسموح به حتى يمكن لجمهور أكثر اتساعا من ديوان السلطان أن يستهلك ـ ويتسلى بـ ـ النص. إن النظرة الشعبية ترى فى الأساليب اللغوية وظيفة عامة وعملية بدل أن تعتبرها عملا فردياً يكشف عن شخصية بعينها.

تعتبر مسائل التعبير الفنى الرقيق والتهكم واللهو التجريدى فى التراث الرصين (خصائص شعرية poetic qualities) أشياء مميزة، ولكن تمثل التسلية والجدية والوضوح فى التعبير الشعبى (خصائص أنسب للرواية) العناصر الأكثر أهمية. لا أعنى بالطبع أن النصوص الشعبية رتيبة أو قاتمة، على العكس، هناك مساحة واسعة متروكة للإبداع والارتجال واللعب وابتكار فى التراث الشعبى. لكن هذا لا يحدث إلا فى حدود العرض الفنى الشفوى، وذلك حينما تكون علاقة راوى القصة بالمستمعين وثيقة ومباشرة لدرجة لا يمكن معها لرسالة النص أن تضيع بسهولة. إن تراث الرصانة مؤسس على مسافة ما بين المؤلف والمستمعين، لكن على عكس ذلك، لا يسمح المؤلف الشعبى بوجود مثل تلك المسافة، فذلك يحمل إمكان أن يكون النص غير مفهوم. برغم أننا لا نستطيع أن نناقش النص الرصين بعيداً عن مسألة جمهور المستمعين، إلا أن هذا الأمر لا يستقيم مع النص الشعبى.

حيث يركز النمط النقدى الشكلانى على المؤلف والإنتاج الأسلوبى؛ فهو يؤدى وظيفته إذن عندما يطبق على التراث الرصين. ولأسباب ظاهرة، فإنه يتعثر عندما يواجه نصا شعبياً. إذا كانت (ألف ليلة) «منبثقة من المخيلة الشعبية»، كما تذهب غزول، فلا يمكن أن يلى ذلك قولها بأنه ليس للنص مؤلف. يبدو أننا نرتطم بحائط المنهج النقدى. فالواقع، أن «المخيلة الشعبية» تجاوز تخوم المنهج النقدى الشكلانى الذى أعد ليلائم جمالية الأسلوب الفردى. على ذلك، فما يبدو أنه يشغل أغلب النقد الحديث لـ (ألف ليلة وليلة) هو الإحالة لانشغالات قرننا العشرين حول مشكلة التأليف على النص الشعبى من القرون الوسطى. لكن، حتى هذا الخطأ سيقودنا إلى اكتشاف آخر، خصوصا أن مثل تلك الاهتمامات الحديثة تنشأ عن مشكلات فى التنظير حول جمهور المستمعين فى الثقافة السلعية (وعلى هذا فلا علاقة فيما يبدو بين المؤلف، أو غياب المؤلف وجمهور المستمعين). بالنسبة للبعض، يبدو أن الأسهل هو أن تنسى التاريخ بدلا من أن نلاحق مهمة التنظير لشروط إنتاج النص واستهلاكه، بالإضافة إلى سياقاته وخطاباته الاجتماعية. ولكن، لايصح أن نتخلى عن فهم الارتباط بين النص والواقع الاجتماعى بسبب صعوبة المشروع.

برغم أن دراسة غزول لا ترغب فى تحرى هذا الأمر، فإنها قد دلتنا بالفعل على الطريق الذى يمكن عبر اجتيازه الوصول لفهم (ألف ليلة)، وذلك بواسطة مفهوم «المخيلة الشعبية» وعبر استكشاف تلك المخيلة ـ أى الطريقة التى يعمل بها الخيال داخل النص. المأمول، أن نستطيع بتلك الطريقة أن نكون استنتاجات حول مستمعى النص الشعبى، على أساس أن نلم على نحو أفضل بشروط إنتاجه التاريخية ـ أى سياقه الاجتماعى ـ ذلك لأن النص طبيعته شعبية وليست رصينة. هناك مسألتان ينبغى إيضاحهما بخصوص العلاقات بين النص والتأليف والتلقى فى الثقافة الشعبية. الأولى طرحتها سهير القلماوى التى ناقشت فكرة أن مؤلف (ألف ليلة) ليس منفصلا عن المستمعين، بل على الأحرى، يتفاعل

مع أذواق المستمعين ويؤدى فى نطاق توقعاتهم الإيديولوجية، وعلى ذلك يكشف إلى حد ما عن الوضع التاريخى والاجتماعى الخاص بهم. تقول:

«وهنا يجب ألا ننسى أن التجاوب بين مؤلف الأدب الشعبى وجمهوره مخالف لتجاوب مؤلف الأدب الراقى وجمهوره... مؤلف الأدب الشعبى ينغمس فى جمهوره انغماسا قويا؛ هو قطعة منهم لايهمه أن يعرف ولا يهمه أن ينسب الأدب إليه. كل همه أن يرضى السامعين وأن يطربوا... مؤلف الأدب الشعبى لايكون الفرد فى أكثر الأحيان، وإنما القصة الشعبية أو الأنشودة عمل الجماعة...»

(القلماوى، ص ٧٩).

وأيضاً:

« [ألف ليلة] هو مجموعة قصص لم تؤلف لتقرأ ولتحفظ فى دور الكتب... كان القصد من كتابتها تسلية العامة شفاها وتسميعا. ظل القاص قرونا يحمل نسخته الخاصة من هذا الكتاب يحور فيها ويحذف ويضيف كيف شاء ... ألم يكن القصد منه تسلية العامة من الناس؟ ومن قال إن ذوق العامة فى العراق هو ذوقهم فى الشام أو فى مصر؟ من قال إن ذوق العامة أيام المنصور هو ذوقهم أيام الفاطميين» (القلماوى، ص ١٢).

الخلاصة، أنه لكى نفهم مغزى (ألف ليلة)، يجب علينا أن نمضى عبر مستمعيها.

تتعلق النقطة الثانية بقضية التسلية فى النص. فى دراسة بعنوان (التشيؤ واليوتوبيا فى الثقافة الجماهيرية) يجادل «فردريك جيمسون» حول نظرية لفهم إيديولوجية ثقافة الجماهير، فيبرهن على فكرة أن هناك آلية نصية تشغل النص، فهى تنظم وتدير الرغبات التى يولع بها النص، فيقول:

«يجب أن توصف الوظيفة السيكلوجية للعمل الفنى على النحو التالى ... إن هناك سمتين متناقضتين، بل ومتنافرتين، للإشباع الجمالى (فمن جهة توجد وظيفة تحقيق الرغبة، ومن جهة أخرى توجد ضرورة أن البنية الرمزية للعمل الفنى يجب أن تحمى النفس البشرية من الرعب والانفجار الداخلى المدمر للرغبات البدائية العشوائية) هكذا يجب على هاتين السمتين أن تتناسقا ويتعين وضعهما على أنهما دافعان مزدوجا الاتجاه داخل بنية واحدة، الكبت وتحقيق الرغبة معا داخل وحدة عمل واحدة» (جيمسون، ص٢٥).

برغم أن مداخلة جيمسون متجهة مباشرة إلى انشغالات ثقافة الجماهير المعاصرة، إلا أن نموذجه يعطى رؤية صائبة حول التناقض فى أعمال الفانتازيا؛ فهى، كى تعمل وتنجز، عليها أن تتحرك دائما داخل شروط إيديولوجية محددة، وإن جهد القوتين (الإشباع وتأجيل الرغبات) سيتم توظيفه داخل نص التسلية. الأهم هنا هو الرغبة وكونها إيديولوجيا توجد فى نطاق الخصوصية التاريخية تماما مثلما الأمر بالنسبة إلى كبتها المتبادل. فالتحليل النصى المركز على آليات الخيال داخل النص الشعبى يكشف لنا الكثير عن إيديولوجية المستمعين، وكذلك شروط إنتاج النص. بناء على ذلك، يمكن أن نصل إلى استنتاج أنه حتى نص اللامؤلف يجب أن يعطى إشارات حول تاريخيته. وإذا عدنا إلى المداخلات الشكلانية المنصبة على (ألف ليلة)، وجدنا بعض النقاد يذهب إلى أن السرد فى (ألف ليلة) ينعكس على نفسه، ويجتلى طبيعته من حيث هو سرد، ذلك لأنه يركز على حكى شهرزاد وعلى إنتاجها الحكايات. وإذا كان سكوت شهرزاد يساوى الموت وسردها يمثل الحياة،

فإن الرسالة تتصل بما يتعلق بكسب فرصة للقول فحسب، أي أنها تحكى عن الصراع من أجل «الكلام المباح» فى كل من داخل وخارج «الخطاب المسموح».

ويعنى ذلك أن محتوى هذا النص هو شكله بالفعل؛ إنه سرد لتناص. ولكن، إذا كان النقاش الذى يطور هذا الطرح مقنعا إلى درجة كبيرة، فإنه جزء مما يتكرر فى النص، ذلك لأنه من الواضح أن (ألف ليلة) ليست نصا عن السرد لذاته، بل هى نص له رسالة، نص لا يدور حول كسب «صوت» بل قول «أشياء».

النوع المقابل من الخطأ هو نوع النقد الذى يخفق فى أخذ الجوانب الشكلية للنص فى الاعتبار، فيقع ضحية أخطاء مقابلة. فى مقال عن قصص «أسفار السندباد»، يأخذ «بيترمولان» موقفا ما، إذ يحمل النص بالنسبة إليه خطابا إيديولوجيا صادرا بالأساس عن الطبقة التجارية. ومع ذلك، فالعلاقة التى ينشئها بين النص والسياق الاجتماعى عبارة عن انعكاس مبسط للغاية [٦]، فتذكرنا بتحذير «غزول» بصدد الطبيعة الإشكالية فى إدراك العلاقة بين النص والسياق. تتقوض الركيزة التى تستند إليها فرضية «مولان» بخصوص محتويات النص عندما يتغاضى عن قضايا الإنتاج الشكلى للنص. تبدو المسألة بالنسبة إليه كأن رواية السندباد تعبير نقى عن مصالح ورغبات طبقة تجارية (فى الواقع، يستخدم «مولان» المصطلح الأقل تاريخية، «merchantile»). هنا مسألتان خاطئتان، الأولى تتمثل فى أن التمثيل النصى ـ textual representation ليس مسألة بسيطة على الإطلاق حيثما ينعكس الوضع الاجتماعى مباشرة فى النص الأدبى. والثانية، هى أن الكتلة الاجتماعية التجارية، التى يزعم أنها مثلت عبر خطاب النص، لم تكن طبقة موحدة ومنسجمة خلال تقدم الفترة التاريخية التى أنتج فيها النص على النحو الذى يضعها فيه «مولان».

ما واقع الطبقة التجارية خلال الفترة التاريخية التى يفترض أن يكون النص العربى لـ (ألف ليلة وليلة) قد تكون خلالها؟ وفقا لما يذكره المؤرخون (بيتر جران ـ أ.أشتور ـ ومحمود إبراهيم)، فإن الظروف الملائمة لطبقة التجار المنعمة فى العراق العباسية كانت على النقيض تماما من ظروف الطبقة التجارية فى القاهرة المملوكية (٤٠٠ عام بعدها) [٧]، برغم أن كلتيهما قد شغلت مركزا مهما بالنسبة إلى الديوان الملكى. لقد اكتمل الوضع المزدهر بالنسبة للأولى، العراقية، بوجود علاقات ممتازة مع السلطات ومع بيروقراطية الدولة التى كانت مصالحها، فى الغالب، متفقة مع التجار وأصحاب الحوانيت. أدت الأوضاع الصعبة فى المملكة الإقطاعية المملوكية وكذلك الهبوط فى إنتاجية الزراعة والتجارة الخارجية إلى البحث، من جهة الدولة، عن مصادر تمويل عبر كل المصادر المتاحة. وقد قادهم ذلك إلى فرض ضرائب باهظة على الشعب كله، وبطبيعة الحال فرضت الضرائب بصفة أساسية على أرباح الطبقة التجارية. بينما على العكس من ذلك، تضامن العلماء والبلاط السلطانى والتجار فى الخلافة العباسية، إلى حد كبير. أما بالنسبة للإقطاع المملوكى، فقد دخلت الطبقة التجارية والنخبة الدينية فى علاقات عدائية مع النخبة الديوانية الأجنبية المملوكية الحاكمة.

إن الزعم بأن نص (ألف ليلة وليلة) قد تألف بأسلوب يشير إلى إنتاج طبقة تجارية، فى ضوء تباين أوضاع الطبقات التجارية المختلفة خلال التاريخ العربى فى القرون الوسطى، سوف يليه القول بأن الأخيلة الروائية لهذه الطبقات مختلفة ومتباينة، بقدر تنوع متطلباتها الإيديولوجية.

٣ ـ اختيار النص «الصحيح»

يرتبط تعدد نصوص (ألف ليلة وليلة) ارتباطا وثيقا بعمليتى القص والطباعة، ففى العملية الأولى تنعكس التغيرات التى تحدث خلال أحوال المشافهة فى التكوين والنقل، بينما فى العملية الثانية توجد تغيرات تتم من

خلال الناشرين الذين يقومون بإدخال تعديلات على النص أثناء إعداده للطباعة. نستطيع إحصاء أربعة نصوص عربية مختلفة موثوق بها لـ (ألف ليلة وليلة) على الأقل: كالكتا الأولى (٣٥ ــ ١٨١٤) والثانية (٤٢ ــ ١٨٣٩)، بولاق الأولى (١٨٣٥) وبرسلاو (٣٨ ــ ١٨٢٥) بالإضافة إلى أخريات أكثر معاصرة (كالنص السورى القديم الذى حرره من جديد الأستاذ محسن مهدى) [٨]. فيما يتعلق بمسألة التعديلات التى حدثت عبر الطباعة، يبدو أن أغلب ذلك يجد تفسيره فى أعمال التصحيح المبالغ فيها التى نوقشت فى الجزء الخاص باللغة فيما سبق. ويبدو أن الناشرين كانوا شديدى الحساسية لمسألة أن هذا النص ــ وفقا للهيمنة التراثية فى الأدب العربى ــ سيكون منخفض القيمة، وذلك بسبب خاصية التعبير الدارج. وعلى ذلك، حاولوا أن يضفوا عليه لونا من القواعد اللغوية وفقا لقواعد الفصحى. كما يدل على وجود رغبة جلية فى رفع اللغة إلى المستوى الأسلوبى «الأرقى».

وفقا لما تبرهن عليه «ميا جيرهارد»، يميل السرد فى بعض الطبعات متأخرة العهد إلى أن يكون معقدا فى التركيب أكثر بكثير مما هو فى الطبعات الأكثر قدما [٩]. هكذا يبدو الأمر متعلقا بمرور الوقت، حيث يبدى النص حساسية متزايدة تجاه اللغة وينحو إلى التحرك فى اتجاه الأسلوب «الرفيع». ومن هنا، يبدو أن مثل هذه التعديلات لها تأثير على نصوص (ألف ليلة وليلة). إن النصوص تتحرك فى اتجاه المفاهيم المهيمنة على الإنتاج الأدبى، وعلى ذلك تغير من أسلوبها ونبرات نطقها لهذا السبب. باختصار، ثمة طريقة واحدة لقراءة الرغبة فى «تنقيح» النص، وذلك بناء على تجذر الرغبة بجعلها جزءا من (عضوية) التراث الأدبى المهيمن. هناك عدة نقاط ضعف فى أطروحة «جيرهارد» ينشأ أغلبها من اعتمادها «المقتصر» على ترجمة. وفى واقع الأمر، يضاعف الاعتماد على النصوص المترجمة المشكلات الأخرى حول التعدد النصى. فالمسألة ببساطة أنه لم تعد هناك ما تقوم به النصوص العربية فحسب، بل الترجمات أيضاً. إن محاولة بناء دراسة سليمة لمثل تلك النصوص التى تضاعفت بسبب الترجمة قد حدّ من نفاذ بصيرة النقاد. ونعود إلى ماقررته جيرهارد من اختيارها طبعة معينة من (ألف ليلة وليلة) بوصفها الطبعة الأكثر أصالة «نصيا»، إما لقرابتها الأسلوبية من التراث «الرفيع» أو لأنها «أقدم» وأقرب إلى التراث الشعبى. ولا يثبت ذلك استحالة هذه المحاولة، بل إن التفكير بها يعنى أن نفقد تماما الأبعاد التاريخية التى توجد عبر خاصية تضاعف النصوص وتعددها مع مرور الوقت.

إن فكرة «تفضيل» نص معناها أن نحل الاهتمام بالأسلوب محل القضية التاريخية. تنتج الإثارة الكبيرة فى نص (ألف ليلة وليلة) من خلال تعدد طبعاته ونشراته المتنوعة الذى يمكننا من رؤية التطور التاريخى فى العمل.

فى النقاش حول النصوص المختلفة لـ (ألف ليلة وليلة) تثير فريال غزول مسألة التعددية النصوصية :

« إن النص النموذجى متصور غالبا على أنه شىء محصور محدد فهو واقعة فردية. على عكس ذلك تكون الليالى العربية متعددة ومليئة بالحيوية والحركة، وهكذا يطرح النص تحدياته. كيف يمكن لنا أن نوفق بين ــ ونمسك بـ ــ تشعبات هذه الظاهرة الأدبية الغامضة دون أن نحولها ونحاكمها وفقا لمقاييس الإنتاج فى الأعمال الأدبية المكتوبة، تلك هى المهمة التى نأخذها على عاتقنا فى هذا البحث » (غزول، ص١٤).

بعد ذلك بصفحات قليلة فى نقاشها حول هذا «النص الكلاسيكى الوضيع»، نرى دراستها مستمرة فى تفضيل رواية واحدة للنص على الأخريات، تقول:

«برغم أن البحث يقوم على أساس وجود قاسم مشترك ثابت فى روايات الليالى العربية، لاتزال هناك ضرورة لاختيار أحد هذه الروايات كنص مرجعى لأسباب عملية، فليس من السهل فى نطاق هذا العمل أن نشير إلى عدة روايات مختلفة فى كل خطوة من التحليل» (غزول، ص ٢٠).

الجدير بالأهمية ليس كيفية اتخاذها قرارها، بل لماذا تشعر بالحاجة إلى اتخاذ قرار، برغم أنها تدرك فعلا جماعية تأليف النص. أكثر من ذلك، وما يبدو غريبا بشكل ملحوظ، هو كيف تكون مهتمة بـ «تشعبات» نص «حيوى متحرك» من زاوية، ومن زاوية أخرى تلتزم بإطار عمل يسمح لها أن ترى الاختلافات، لا كما هى فعلا، بل باعتبارها جزءاً من «قاسم مشترك ثابت». ففى هذا المنهج لاتوجد الاختلافات فى ذاتها، بل من أجل تحويلها إلى نص أصلى. ثمة نقطتان يجب إيضاحهما فى هذا الخصوص، الأولى أنه بينما تعترف غزول بالحاجة إلى منهج دياكرونى «diachronic» نجدها تتراجع عنه. الثانية، أنه فى مواجهة مثل ذلك النص المتطور تاريخيا، لابد لأى منهج شكلانى وسينكرونى «synchronic» أن يختار بين الاختلافات النصية أو ينكرها أو يسقط إزاءها.

نعود إلى دراسة «ميا جيرهارد»، حيث نرى هذه العملية بتفاصيلها. فى نقاشها حول اختلافين لرواية السندباد، تسمى جيرهارد «أ» الرواية التى تظهر فى طبعة كالكتا الأولى و«ب» التى فى بولاق (و/ أو طبعة كالكتا الثانية)، فنرى التشويهات التى كان يجب إنجازها لتصل إلى «الاختيار الصحيح»:

«من حيث المبدأ قد لايكون بالضرورة النص الأقدم إلا أنه الأصلح فى الاختيار للدراسة الأدبية، فعلينا إذن أن ندرك أى الروايتين هو التمثيل الأفضل لقصة سندباد.

فى الحدث الافتتاحى لإطار الروايات السندبادية وفى الرحلات البحرية ١ ـ ٦ باستثناء ختام الرحلة السادسة، تختلف روايتا «أ» و «ب» فى التفاصيل فقط. بعد هذا، فكل من «أ» و «ب» مختلفان كليا، حيث الجزء الختامى فى الإطار الروائى فى الأولى أكثر تفصيلا وإسهابا عنه فى الأخرى. فى الواقع، هيكل القصة كما يروى فى «ب» ليس أبدا رواية أخرى، لكنه مجرد طبعة جديدة من «أ». مع ذلك. تختلف طريقة السرد تماما: أما فى «أ» فهى بسيطة الأسلوب وسريعة، وحتى موجزة، بينما فى «ب» تقوم على تشكيل تفصيلى. الرواية «ب» متضخمة باستخدام كل أدوات وأنواع التطورات الوصفية والتفاصيل الزخرفية» (جيرهارد، ص ص ٢٤٣ ـ ٢٤٤).

برغم أنها تعمل من خلال ترجمات فقط، فملاحظتها تنطبق على النصوص العربية أيضا. كما تشير جيرهارد إلى أن الرواية «ب» تضيف تفاصيل مثل اسم الحمال وأيضا الاختلاف فى الرحلة السابعة. أكثر من ذلك، فاللغة فى الرواية «ب» أكثر تعقيدا لتجعل المشاهد أكثر «أدبية» فى أسلوبها. من خلال النقاش تصف جيرهارد حالة المترجمين عندما يواجهون بوجود نصين فى كل منهما نقاط إيجابية، بالإضافة إلى النقاط السلبية. لذلك، فكل المترجمين يفاضلون بين النصين[١٠]. تدل الترجمة التى تعمل عليها جيرهارد على الطبيعة التعسفية فى منهجها. إنها تسمى مقاربة «ليتمان» (إجراء أكاديميا)، وتكشف جيرهارد عن المنطق وراء اختياراتها: اختيار الرواية «ب» لا الرواية «أ» بسبب أسلوبها الأعلى فى التعبير، ولكنها بعد ذلك تبرهن على ضرورة اختيار أجزاء من «أ» ومقتطفات من «ب» لأنه «حتى نقطة الانفصال (الرحلة السابعة)،

«ب» هى الرواية الأفضل وفيما بعد يجب أن تكون منبوذة و «أ» هى المفضلة، حيث يعمل معيار القيمة الأدبية على تفضيل إحديهما، ثم الأخرى فيما بعد»[11]. لقراءة القصة، أو بالأحرى القصة المحسنة كما تسميها جيرهارد، سيكون على القارئ أن يقوم بعملية «قص ولصق». بمعنى آخر، تطالبنا جيرهارد والمترجمون بأن نقرأ رواية أخرى لم توجد قط من قبل. مطالبات مدهشة تماما تلك التى تأتى من بعض النقاد !!

ما حاولت أن أظهره، حتى الآن، هو أن القيام بعملية التقييم وإصدار الأحكام هو مهمة لاستهلاك النصوص وليس فهما نقديا لها. إن اختيارى النصوص الجديرة بالاعتبار نقديا لم يكن مصادفة. فدراسة جيرهارد تضئ لنا بسبب الطبيعة «الدون كيشوتية» لمشروعها، وتأتى قيمة دراستها من البحث البيبليوجرافى فيها وليس من منظورها النقدى. كما أن دراسة غزول جديرة بالاعتبار لكونها دراسة نقدية وأدبية للنص، أكثر جسارة. ولكن فى مطالبتها لنا أن نحول النظر من المنظور «الدياكرونى» إلى المنظور «السينكرونى»، أى أثناء اختيارها الأصلح لنا، تطالبنا فى نقاشها أن نتخلص من الفهم التاريخى للنص، على نحو ما تفعل جيرهارد التى تعكس، دون وعى، منطق مجتمع المستهلك الحديث، عندما تطالبنا بقراءة النص الجديد المحسن. بعبارة أوضح، إن فريال غزول تقلل من وزن الأبعاد التاريخية والتطورية للنص، فى سبيل قراءة (ألف ليلة)، بينما جيرهارد تقوم بإنتاج نصوص بديلة، تعوّض قيمة النصوص الأصلية. وإذا كانت القراءة الأولى تعنى اختزال النص ليكون أكثر سهولة فى استهلاكه، فإن الثانية تضاعفه للسبب ذاته.

تحليل النص

٤ ـ التخيل الشعبى للسندباد

«تمثل الإيديولوجية العلاقة الوهمية بين الذوات وشروط وجودها الفعلية» ـ لوى التوسير[12].

يأتى دافع حكايات السندباد من المقابلة بين شخصية السندباد البحار (التاجر الثرى) وقرينه الحمال الفقير (الذى يسمى أيضا سندباد فى رواية «ب») [13]. ففى يوم من الأيام، يلقى الحمال أبياتا شعرية وهو يندب حظه العاثر فى الحياة ويتساءل عن الأسباب التى وراء الاختلاف بين شخصه و التاجر الثرى الذى يجلس على أريكته مستريحا. إن قضية رسالة الحمال واضحة للغاية: الرجلان متساويان (أو يجب أن يكونا) إلا أن الله وحده قدر أن تكون حياة شخص مليئة بالضيق والمشقة، وحياة الآخر حافلة بالترف والبذخ. إلا أنه ينتهى إلى التراجع عن تذمره شاكرا الله تعالى على عدالته فى أحكامه. عندما يسمع السندباد البحار هذا، يشعر أنه ملزم بأن يشرح وضعه للحمال ويدعوه للدخول. ما يلى ذلك عبارة عن حكاية مطولة مسلية عن كيف حصل السندباد على ثروته وكيف وهب إياها بكرم من السماء. تتعدى الطبيعة المنطوية فى هذا النص كونها مجرد رواية عن قص السندباد (حسب تودوروف)، مما يفيد فى تسليط الضوء على الصلة بين العناصر النصية وسياقية الحكايات، أى أن النص يحمل رسالة فقط فى نطاق علاقته بالمخاطبين به. تمثل الحكايات عن أسفاره بالإضافة إلى النقود والطعام والتسلية التى تكرم بها على الحمال على هذا النحو اعتذارا عن عدم المساواة اجتماعيا بين الاثنين: الحمال الفقير والتاجر الثرى، كما تمثل فى الوقت نفسه تبريرا لهذا التباين الاجتماعى.

إن السياق الروائى (الإطار) لقصص رحلات السندباد البحرى يلقى الضوء على حكايات الأسفار المتضمنة فيه، ويتم توظيفها فى بنية يحملها خطاب اجتماعى يسعى إلى إضفاء الشرعية على الثروة، وكذلك تلطيف حدة الشكاوى تجاه واقع اللامساواة الاجتماعية. والرؤية فى هذا الإطار صريحة إلى حد ما، إنها تعنى أن التذمر من الهيراركية الاجتماعية يمكن أن يقابل بتبريرات واعتذار، أو يمكن أن تنسى هذه الهيراركية من

خلال التسلية. وعلى ذلك، يصبح الحمال الصديق الحميم جدا للسندباد فى نهاية الحكاية. ما يشار إليه هنا أن التفاوتات الاجتماعية هى ببساطة ليست أكثر من رفع أفراد إلى مستويات اجتماعية أعلى، عن طريق إسباغ العطف عليهم بالنقود والصداقة. لكى ينجز الخيال فى الإطار، يجب أن تتلاشى مسألة الطبقية فى العلاقة بين الأفراد، كما يجب أن يكون هناك إمكان للرد على عدم المساواة من خلال السرد (وليس من خلال الفعل الاجتماعى)، أو يجب أن تتحول الطبقة الاجتماعية إلى شئ يمكن إزالة تأثيره، وذلك من خلال تقديم العطايا.

إن سرد السندباد، بوصفه إيديولوجيا العلاقات الطبقية، دال تماماً على منظور الطبقة الوسطى الفريد. إذ ليس السندباد من أسرة ثرية (تتميز بنبل محتدها وتربيتها) فحسب، ولكنه أضاع ميراثه، وعليه أن يستعيده. وبذلك، يتناول القص الأمر من زاويتين : السندباد من أسرة نبيلة وهو رجل عصامى. وما إن تمضى الشرعية الاجتماعية حتى يعكس وضعه احتراما من أعلى (كونه من أسرة غنية «الخاصة») ومن أسفل، حيث يشبه ابن البلد من «العامة» الذى عليه أن يعمل ويجتهد ويتوكل على الله. هذان الهمان: القلق بسبب الثراء، والوضع الطبقى الاجتماعى المتوسط (الحاجة إلى الشرعية الاجتماعية لمواجهة الموروث والمكتوب على السواء) يقدمان مؤشرا على فانتازيا الحكاية، تلك الفانتازيا التى لاتؤدى دورها بوصفها تسلية إلاحين يتحد معها المستمعون أوحتى يشاركوا فيها ليتمتعوا بها.

فى «التوكل» تتوفر دلالة كل الأوضاع المحتملة رغم غرابتها أو إثارتها للرعب . ذلك بسبب البنية القدرية التى تتعامل مع كل الاكتشافات الجديدة. «التوكل» لا يختلف جذريا عن «التعجب»، بل يجب أن يعتقد أنهما تكتيكان متكاملان ـ أحدهما للتعامل مع المجهول الخطر والآخر مع المجهول الطيب .

يتقدم السندباد مسلحا بتلك الإجابات، يجتاز طريقه عبر العالم من السفر والتجارة . إن الفانتازيا الأكثر انتشارا فى كل الرحلة أنه بعد أن يفقد كل ما يملكه، يدر عليه فوائد بطريقة أو بأخرى، ويعود إلى بغداد أكثر غنى مما كان عند مغادرتها . لسنا بحاجة إلى عرض كيف أن هذا الخيال يعمل بالضبط فى إطار رغبة التجار وتحقيق تلك الرغبة، وبينما تعتبر الخسارة الوضع الأسوأ، يمثل الكسب الوضع الأفضل، «والخروج بلا خسارة أو ربح» ليس له مكان على الإطلاق. الأكثر إثارة هو تلك الكيفية التى تتحقق بها الفانتازيا. فى الحالات التى يستعيد فيها ما فقده، نجد أن رفاقه التجار أمناء بشكل مذهل، يعيدون له بضاعته التى تكون قد حققت غالبا هامشا واسعا من الربح بمجرد ادعائه تعرفها. وفى الحالات التى يجد فيها بضاعته يحصل على بضائع أخرى، ودائما يفعل ذلك من خلال التجارة غير المربحة له فحسب، بل تترك الشركاء الآخرين مسرورين بدرجة مساوية وميسورى الحال أيضا. فى كل الرحلات، نجد التجار أمناء متعاونين، وهذا يعنى أن الرغبة فى اكتساب الأرباح لا تتعارض ومجتمعهم المرتبط بمهنة، فضلا عن أن هذا المجتمع يظل مصونا دون مشقة، فالاحتمالات القائمة للربح يجب أن تكون بغير حدود، ويجب أن تكون هناك وفرة من كل شئ لتفى بالمطلوب. ومن المدهش تماما أننا لا نشاهد عبر تجار ومتاجرات أى مزاحمة داخل المشهد، بل يوجد تعاون فقط! يتضح هنا ما يجب أن يتم كبته لتعمل هذه الفانتازيا بطبقة التجار: المنافسة وحافز الربح يجب أن يستبدلا بالإخلاص، جماعية المشاركة، الوفرة الهائلة، وأعمال البر. فضياع البضاعة هو تهديد واقعى فى تجارة أعالى البحار، ويجب أن تعود بطريقة فانتازية عبر المشيئة الإلهية وحيل القدر. ذلك على عكس حال «الواقعية» التى يندب لها الحمال العالم ،كما يوجد فى رحلات السندباد البحرية، هو عالم يتاجر فيه الجميع ويحققون أرباحاً. إن ذلك هو الحلم اليوتوبى للطبقة التجارية. إن إيديولوجيا النص ليست انعكاسا جليا للشروط الواقعية للتجارة والتبادل فى العالم الإسلامى فى القرون الوسطى، بل هى تمثيل

يتوسط بين رغباته وأمانيه اليوتوبية [14] من جهة، وقلقه ومخاوفه من جهة أخرى.

لقد قمت، هكذا، بإجراء مداخل حول الجانب السينكرونى لإيديولوجيا رحلات السندباد باعتبارها تمثيلا لطموحات ومصالح طبقة تجارية. فى الجزء التالى أطمح إلى أن أظهر كيف يمكننا الوصول إلى فهم تاريخى لقصص السندباد من خلال التحليل الدياكرونى للمخيلة.

٢ـ رحلة السندباد السابعة:

إذا كان النص الشعبى يتفرع وينمو عبر الزمن، فإنه يفعل ذلك ليلبى احتياجات وتوقعات مستمعين جدد، فقصص السندباد ليست استثناء من تلك القاعدة. لقد أشرت بالفعل إلى أن اختلاف نص السندباد يتعلق بالأسلوب، والاختلاف فى التفاصيل. والتصحيح المفرط دال على حدوث ابتكار فى النص، فطبعة كالكتا الأولى تمثل النص الأقدم الذى أخذت عنه طبعة كالكتا الثانية.

تتعامل جيرهارد مع هذه المسألة بحذر، قائلة إن الاستنتاجات بخصوص أسبقية أى من النصين مسألة يصعب تقريرها: النص المتأخر (الطبعة «ب») بولاق أو كالكتا الثانية) ليس بالضرورة إعادة صياغة للنص الأقدم. ولكن، قد يكون الأصلح أن كلا النصين مشتق عن نص ثالث أبعد زمنا [15]. أما بخصوص تقدير النص الأقدم زمنا للسندباد، فإن جيرهارد وآخرين يشيرون إلى فترة الخلافة العباسية بوصفها تاريخ الإبداع العربى الأول للقصص بالنظر إلى النكهة «البغدادية» المميزة لقصص سندباد، بمعنى أنه حتى لو كانت أقدم من ذلك ومشتقة من أساطير فارسية أو إغريقية، هذه القصص، بالشكل الموجود فى النصوص العربية، تظهر المرة الأولى فى حوالى هذه الفترة.

فيما يتعلق بطبعتى حكايات السندباد، فإن تتبع الدليل اللغوى يدل على أن الطبعة «ب» هى الأحدث اختلافا والأكثر إسهابا فى التفاصيل عنها فى الطبعة«أ». على هذا سأفترض أن الحكاية فى الطبعة «أ» برغم أنها ليست بالضرورة سابقة على الرواية «ب» ، أقل ابتكارا أو توليدا (أقل إفراطا فى التصحيح) من الطبعة «ب». وعلى ذلك، فهى أقرب إلى النص الأصلى الشفاهى الذى لم يعد هناك وسيلة للوصول إليه، وإن لم تكن مطابقة له بالضرورة. ما سوف أحاول أن أظهره هو كيف نستطيع بتتبع إيديولوجيا هذين النصين أن نستنبط دليلا ملائما بدرجة كافية لتدعيم فكرة أن النصين لايكشفان فقط عن خصوصيتهما التاريخية، بل يكشفان أيضا عن العلاقة التاريخية بين كل منهما والآخر.

الطبعتان المختلفتان، باستثناء مسألتى التعبير والتفاصيل، متشابهتان للغاية، لدرجة أن المرء مستدرج للقول بأن إحديهما إعادة صياغة للأخرى. إن موقع اختلافهما هو الرحلة السابعة . فى ختام الرحلة السادسة للسندباد (حسب «أ» (يعود إلى بغداد حاملا الهدايا للخليفة الذى يدهش لسماع مغامراته البحرية. لا يرغب السندباد فى السفر بعد هذه الرحلة السادسة، إلا أن الخليفة يأمره بذلك بوصفه سفيرا له. يرجع السندباد إلى مملكة السرنديب حيث يستقبله الملك هناك، فيسلمه هدايا الخليفة ويرغب فى العودة إلى بغداد دون تأخير وفى الطريق، يهاجم القراصنة سفينة السندباد فيباع البطل عبداً، لكنه يستعيد حريته لاحقا بعد اكتشاف مقبرة الفيل مع التزود المستمر بالعاج، فيكافأ ويرجع إلى بغداد، ويأمر الخليفة بأن تدون قصصه حتى يمكن للجميع أن يتعلم منها، ويتقاعد السندباد أخيرا ويستقر.

يعود سندباد الرواية «ب» من رحلته محملا بهدايا من ملك البلاد لتسليمها للخليفة، وينسى سندباد البحار اسمى كليهما. يرغب البطل بشدة فى السفر مرة ثانية، يقرر القلاع، ولكن السفينة تغرق ويبنى طودا خشبيا ويركب نهرا تحت سطح الأرض (كما يكون أيضا فى الرحلة السادسة فى كل من الطبعتين)، ينزل السندباد

ضيفا على تاجر ثرى، والأخير يتسبب فى جعل تجارة السندباد مربحة من أخشاب الطود، ويتزوج السندباد من بنت التاجر (التى يكتشف أنها مسلمة) ويرث ثروة التاجر أيضا. فيما بعد، تنمو أجنحة لأبناء تلك البلاد ويطيرون مرة كل شهر. يقوم السندباد، المحب للاستطلاع، برحلة فوق ظهر أحدهم، ويتسبب صياحه «الحمد لله» فى هبوط الجميع من السماء، ويلتقى بشابين يحملان عكازات من الذهب، وينقذ رجلا من أنياب الأفعى، ثم يعود للالتحاق برفيقه الطائر ويرجع إلى المدينة حيث يعيشون. يبيع كل شىء ثم يعود إلى بغداد مع زوجه، ثم يستقر هناك ويقطع عهدا على نفسه بأن لا يسافر أبدا.

وفقاً لعمل الأخيلة فى النصوص، فالرواية «أ» تؤكد أن السندباد قد عمل سفيرا للخليفة، ويبدو أن شرف البطل فى هذه الرواية يأتى من الاعتراف الرسمى المجامل بميزته، علاوة على أن الخليفة قد أضفى الشرعية على قصص السندباد بأن أصدر أمراً بتدوينها لتجعلها الأجيال القادمة جزءا من تراثها الرصين. وهناك عنصر آخر فى هذه الرحلة يختلف عن الثانية، يتعلق بتردد، بل كراهية، السندباد للسفر، حيث يجب أن يكون خيال السفير مطهرا من أية شبهة فى الكسب الشخصى، ويجب أن تكون كل ومضات الرغبة فى المتاجرة والربح مزاحة عن شخصية السندباد. بينما فى الرحلات الست السابقة، يشعر البطل بكل من الخوف من السفر والرغبة فيه فى آن، لأنه باعتباره تاجرا فى حاجة إلى أن يجازف ويسافر، ولكنه لا يقدر على القيام بذلك إلا بعد نسيان كاف لمصاعب الرحلة السابقة التى عاناها. فى الرواية «أ» فى الرحلة السابعة يهدئ من أية صراعات أوهموم للتاجر - السفير حول موضوع السفر. فى هذه الرواية يعفى السندباد من عبء اتخاذ الإقرار بأن يؤمر بخدمة الخليفة سفيراً: الواقع أن تلك المهمة الخليفية هى مكافأة له ؛ حيث لا تحمل أية شبهة فى أن البطل يخرج من أجل كسب شخصى.

فى الرواية «ب»، ليس هناك أخيلة حول مهمة السفارة، بل تتركز كل الأخيلة على التجارة والورع والميراث. ينطلق السندباد للقيام بتجارته المربحة بمركبة، وفيما بعد يتاجر بصفاته الحميدة، إنه يأتى ليرث ثروة التاجر وابنته. فى تلك الرواية، تشغل «التجارة» القسم الأوسع من السرد أكثر مما يحدث فى كل الروايات الأخرى. تتوقف الفانتازيا الأخرى الأكثر أهمية لهذه الرحلة على طبيعة شخصية سندباد الورعة، وكون زوجه مسلمة يقف فى تعارض حاد مع الخلفية الوثنية للزوجة فى الرحلة الرابعة، وهتافه الورع «لله الحمد» مؤشر دال على شخصيته المدنية، ولأن سكان المدينة من الجان فإن سندباد وزوجه يزمعان الرحيل، اختيارا فيما يبدو للعودة إلى أمن البلد المسلمة. لدينا فى تلك الرواية للرحلة السابعة إيماءات للورع الدينى أكثر مباشرة مما فى الأخريات. وهنا فى كل الأحوال - زواجه، هتافه، مغادرته المدينة - يشير إلى فكرة أن السندباد يتخذ قرارات صائبة على أساس من إدراك دينى سديد. ما هو أكثر إثارة فى هذه الرواية يتمثل فى طريقة عمل السرد؛ حيث تأتى الهدية للخليفة فى نهاية الرحلة السادسة. إن تقديم هدية للخليفة يجعله مجبرا - وفقا لما جرى عليه العرف - على رد الجميل للملك الأجنبى، إلا أن السندباد ينسى اسم البلد الذى أتى منه واسم الملك المهادى (كل منهما ترك دون اسم طوال الرحلة السادسة)، ولهذا السبب يعفيه الملك من القيام بتنفيذ الالتزام الجليل برد الشئ بمثله. وصفت الهدية فى الرواية «أ» بشكل خاص ووظفت على أنها دافع للرحلة الدبلوماسية (السابعة) للبطل. بينما فى الرواية «ب» لا يحقق الوجود الشاذ لهدية (غير موصوفة) مثل تلك الوظيفة (الدافع) المذكورة، ويبدو أن لا مكان لها أبداً فى السرد. ويبدو أيضا أنها موجودة كهفوة فى السرد الروائى. إن الهدية تعد دليلاً على علاقة من نوع ما بين الروايتين وتدعيما

للدليل الآخر على أن الرواية «ب» إعادة صياغة للرواية «أ»، ولكنها إعادة الصياغة التى تنسى، فى بعض الأحيان، أن تطرح جانبا تلك العناصر التى تظهر فى النص الأصلى، لكن لم يعد لها الآن موضع بنيوى فى الرواية الثانية. الاستنتاج الأكثر منطقية المستخلص من الوجود الغامض للهدية (فى الرواية «ب») هو أنه بينما تقتفى أثر وتنسج على منوال الرواية «أ»، لا تقوم الرواية «ب» بـ ـ أو لا تستطيع أن ترغب فى ـ مواصلة سيرها مع فانتازيا السفير، ولذلك تبتكر رواية أخرى.

عند المقارنة، سنجد أن أعمال الرحلة السابعة فى كل من الروايتين تختلف جذريا: فالمخيلة فى الرواية «أ» مصبوغة بفكرة تحالف الطبقة التجارية مع الطبقة الحاكمة واعتراف رسمى بالرواية التجارية. الرواية «ب» أكثر انشغالا فى الواقع بقضيتى التجارة الورع برغم أن كلا الأمرين حاضر فى الروايات الست، ألا أننا نجد التشديد عليهما بكثافة فى تلك الرحلة الأخيرة. فوجود الهدية يؤيد فكرة التنوع فى المخيلة، وذلك بدلا من اعتبارها صدفة فى النص، ينتج عنها اختيار إرادى من جانب الراوى لكى يحول وجهة السرد. ذلك أفضل من الحكم بشكل تعسفى بأن إحدى الروايتين هى الأفضل، الأكثر أصالة (بالمنظور المعيارى)، أو أنها ببساطة مسلية بدرجة أكبر. يجب أن نفترض أن الروايتين قد اتخذتا مسارات مختلفة عن الرحلة السابعة بسبب أنهما قد أعدتا لتسلية مستمعين متنوعى الاتجاهات.

إن ما حاولت إظهاره فى الجزء الأخير هو أن صور الفانتازيا السندبادية تشير، كما يتبين، إلى انشغالات إيديولوجية وحاجات مستمعى طبقة تجارية. لأن رواية السندباد تخاطب شخصية من خلفية طبقية «أدنى»، سيجد الناقد نفسه مدفوعا إلى الاعتقاد بأن تلك الطبقة (الأدنى)، بوصفها مرويا عليها وجزءاً من جمهور مستمعين داخل النص، تحدد شروط التخيل فى النص. ومع ذلك، فبينما يدلل الخطاب على ، أو على الأقل يتجه نحو، طبقة المستمعين الاجتماعية (الأدنى)، يأتى بوضوح من منظور الطبقة التجارية. إنه صوت السندباد البحار، وليس الحمال، الذى نسمعه. فما تعرضه علينا الرحلة السابعة هو تنوع فى مخيلة هذه الطبقة أو الجمهور. ويمكن القول، بشكل تقريبى، إنه كى تمارس الفانتازيا نشاطها فى الرواية «أ» فيجب (على الأقل) أن يتقبل المستمعون ـ أو أن يرغبوا فى ـ تحالف الطبقة التجارية والطبقة الحاكمة، إما لتحقيق رغبة أو لتمثيل شروط واقعية قائمة، ويجب أن تكون فانتازيا تحالف هاتين الطبقتين ـ كحد أدنى ـ قابلة للتصور من جهة المستمعين. ولكى تعمل الرواية «ب» بوصفها فانتازيا، فإن أخيلتها التى تدور حول التجارة والربح، مضافا إليها الاهتمام الواضح بالورع الدينى والإرث، لابد أن تكون قائمة ممثلة من ناحية، ومهمة بالنسبة إلى مستمعى الرواية «ب» من ناحية ثانية.

إن نظرة سريعة إلى الاقتصاد والعلاقات الطبقية لهذه الفترة من تاريخ الشرق الأوسط ستثبت أن هناك تناسقا بين بعض التطورات العامة فى واقع هذا الزمن، وهذه الافتراضات حول تحفيزات فى مخيلة الطبقة التجارية. فى خلال النقاشات حول الطبقة التجارية من التاريخ الإسلامى، نعرف أن هذه الطبقة كانت فى حالة تحول، تغير مركزها بالنسبة إلى الطبقات الأخرى بمرور الوقت، وكذلك تكوينها الداخلى، وذلك بالنظر إلى أواخر العصر العباسى. يقول المؤرخ «أ. أشتور»:

«يبدو أن المكانة الاقتصادية والاجتماعية للبرجوازية الكبيرة (التجار) كانت عالية للغاية، تلك الطبقة كانت شديدة القوة والثراء، بالتحالف مع النخب الأخرى التى سيطرت على الجهاز الإدارى للخلافة، ولكن على الجانب الآخر، كانت طبقة ضعيفة من الناحية العددية ويمكن مهاجمتها بسهولة، بينما كانت كل من الطبقتين البرجوازية

والوسطى مقموعتين من الصفوة الحاكمة»
(أ. أشتور ص ١٤٣).

تتطابق الاحتياجات الإيديولوجية كما هي معبر عنها في أخيلة ـ نص الرواية «أ»، كما يبدو، مع الانشغالات المتناقضة للطبقة التجارية العباسية الموصوفة أعلاه.

ليس صعبا إذن معرفة السبب في أن «البرجوازية» التجارية العباسية (في مركزها الوسطى غير المستقر، بين البلاط السلطاني والعوام، في هذا الموقف المنفرد لكل من كونها في «تحالف قلق» مع البلاط ورغبتها في «تحالف معترف به» مع الطبقة الحاكمة نفسها) سوف تتقبل الفانتازيا المقدمة في الرواية «أ». في تقدير «أشتور» أن مثل ذلك التحالف الهش لم يعد ممكنا خلال الحقب الإقطاعية التالية من التاريخ العربي في القرون الوسطى، فالدراسات الأحدث لـ «محمود إبراهيم» و «بيتر جران» تشير إلى الفكرة نفسها.

إن وضع الطبقة التجارية في القاهرة المملوكية يختلف تماما عن الطبقة العباسية. فقد جعلها كونها مقموعة من الطبقة الحاكمة بدرجة أكبر، أكثر معارضة للحكام الشراكسة. يقول «أشتور» في نقاش حول النظام الإقطاعي:

«اتخذت البرجوازية، التي كانت تخسر مكانتها بشكل جلي، موقفا معاديا تجاه الحكام الجدد، وحيثما كانت الظروف مناسبة، كانت تجنح دائما إلى التمرد (أشتور، ص ١٨٣).

وفي مكان آخر، حيث يشرح حالات هدم تحالفات الطبقة التجارية وكذلك التدهور الاجتماعي بوجه عام، يقول «أشتور»:

«وبينما استمر الأيوبيون في ترك بعض الحكم الذاتي للبرجوازية، قام المماليك بإلغاء البقية الباقية من الإرادة الذاتية، لقد فقدت روابط الحرفيين معظم نفوذها، فالتدهور السياسي لبرجوازية الشرق الأوسط تحت مماليك «البحرية» ارتبط بشكل واضح باعتمادها اقتصاديا على الارستقراطية الإقطاعية» (أشتور، ص ٢٨٤).

في مثل تلك الظروف، ليس من الصعب أن نرى سبب عدم وجود رواج كبير لفانتازيا عن التحالف بين البلاط والطبقة التجارية. لو كان النص الأصلي يتضمن فانتازيا السفير، فليس غريباً في مثل هذه الظروف أن تستبدل بأخرى. على ذلك، يطابق التركيز الغريب على الورع الروابط الإيديولوجية بين الطبقة التجارية والصفوة الدينية في تلك الفترة، التي تتكون غالبيتها من أفراد مأخوذين من الأسر التجارية الأغنى [١٦]، قد يكون التركيز على الإرث في الفانتازيا أكثر دلالة على رغبات الطبقة التجارية خلال الحقبة الإقطاعية: وكما يشير «أشتور»، أن ماضغط التطور والنمو في الشرق الأوسط غالبا، وما قد حال دون التكتلات الاقتصادية وتشكلها كما حدث في الغرب، هو في الحقيقة:

«النظام المالي للمماليك الذي جعل نمو الأسر التجارية مستحيلا؛ فالحكومة كانت تستطيع دائما أن تجردهم من أموالهم عن طريق فرض الضرائب، لم تبق العائلات الكبيرة مثل «الكريمي» والتجار الكبار على حالهم من الثراء لمدة تزيد عن ثلاثة أجيال» (أشتور، ص ٣٠١).

فرضت الضرائب إلى حد الموت. لم تكن العائلات التجارية قادرة على الإبقاء على ثروتها داخل الأسرة ولم تكن قادرة على منحها لأي ذرية؛ أي لم تكن قادرة (باعتبارها طبقة) على إعادة إنتاج نفسها. أو كما يتساءل محمود إبراهيم:

«ما نوع المكان الذي كان يمكن للطبقة التجارية أن تمتلك فيه، عندما تحول النظام

الاقتصادى المهيمن من الفترة الأولى للإسلام التى تميزت بازدهار توسعى وتبادل تجارى بالمقارنة مع الأخرى التالية (ما بعد العباسية) القائمة على أساس إقطاعى وتقهقر؟ ».

لو أن رواية السندباد تبدأ ببطل يبدد ثروة أسرة، فى الرواية «ب» فهو يستطيع أن يرث آخر، إنه الحلم اليوتوبى التجارى بميلاد جديد واستمرارية. من السهل أن نرى كيف أن هذه الفانتازيا لكونها بالضرورة ليست متحددة بالحقبة الإقطاعية، تعمل فعلا بطريقة جيدة (وحتى أفضل من فانتازيا السفير) فى داخل سياق تطلعات ورغبات الطبقة التجارية المملوكية.

ما أتمنى أن يكون واضحا الآن هو أن هاتين الروايتين نتاج لبيئتين شديدتى الاختلاف: وفقا لتفسير «أشتور» والآخرين ـ تشير الرواية «أ» إلى خصوصية العصر العباسى بالتحديد، وتشير الرواية «ب» إلى مملوكية إقطاعية تطابق الخصوصية المصرية. تحمل الرواية «أ» سمات العلاقات التى حكمت الفترة التجارية التوسعية فى التاريخ الاقتصادى الاجتماعى العربى، وتحمل الرواية «ب» الموقع المتناقض للطبقة التجارية فى الفترات اللاحقة فى الظروف الإقطاعية؛ حيث كانت مطالب وحاجات الطبقة التجارية فى الحقبة العباسية مختلفة تماما عن مطالب وحاجات الطبقة نفسها تحت شروط الحقبة المملوكية الإقطاعية، فالنصوص التى قامت بتسليتهم كان يجب أن تكون متنوعة. هذا بالتحديد ما أعنيه بالخصوصية التاريخية، وهو أن هذه النصوص ليست منفكة عن التاريخ الاجتماعى، بل هى جزء منه، وأن ننكر هذا الجانب من (ألف ليلة وليلة) معناه أن نتغافل عن حقيقة أن حتى الأخيلة النصية عليها أن تكون تاريخية.

الهوامش :

١ ـ من الضرورى فى بعض الأماكن أن نتخلص من التشكيل فى لغة النص، لأن الإيقاع يبقى. فعلى سبيل المثال: «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح» و «البحر العجاج المتلاطم بالأمواج».

٢ ـ چوشوا بلاو، **الظهور والخلفية اللغوية للعربية اليهودية: دراسة فى أصول العربية الوسطى**، ١٩٨١. (بالإنجليزية).

٣ ـ پيير بورديو، **التميز: نقد اجتماعى فى حكم التذوق**، ١٩٨٤ (بالإنجليزية).

٤ ـ تزفيتان تودوروف، **شعرية النثر**، ١٩٧٧، ص٨٢. (بالإنجليزية). لقد ذكرنا الأخطاء الشكلانية هنا، لكن هناك أيضاً «تحليلاً نصياً» غير تاريخى آخر قد طرحه المستشرق «فون جروناباوم»، يقول فيه إن **ألف ليلة**، بدلا من أن تكون نصوصا عربية أو أن تكون خصوصيتها عربية، هى فى الواقع ليست أكثرمن إعادة كتابة نصوص من أصول إغريقية أقدم (جوستاف فون جرونباوم، الاقتباس الإبداعى: **اليونان فى ألف ليلة وليلة**، فى «**الإسلام فى القرون الوسطى**»، ١٩٥٣) (بالإنجليزية).

٥ ـ عابد خازندار، **رواية ما بعد الحداثة**، جريدة «الرياض»، ١٦ يناير ١٩٩٢.

٦ـ پيتر مولان، **السندباد البحار: تعليق عن أخلاق العنف**، فى «**مجلة الدراسات الأمريكية حول الشرق**»، ١٩٧٨ (بالإنجليزية).

٧ ـ أ. أشتور، **تاريخ اجتماعى واقتصادى للشرق الأوسط فى القرون الوسطى**، ١٩٦٢ (بالإنجليزية).

پيتر جران، **الجذور الإسلامية للرأسمالية**، ١٩٧٨ (بالإنجليزية).

محمود إبراهيم **الرأسمال التجارى و الإسلام**، ١٩٩٠ (بالإنجليزية).

٨ ـ ميا جيرهارد **فن الحكى دراسة أدبية فى ألف ليلة وليلة**، ١٩٦٣. ص١١. (بالإنجليزية).

٩ ـ جيرهارد، ص ٢٤٢ ـ ٢٥٠.

١٠ ـ جيرهارد، ص ٢٤٦ ـ ٢٥٣.

١١ ـ جيرهارد، ص ٢٥٢.

١٢ ـ لوى ألتوسير، لينين والفلسفة، ١٩٧١. (بالإنجليزية).
١٣ ـ النص الأول من هذين النصين هو طبعة كالكتا الأولى، الرواية «أ»، والثانى من طبعة كالكتا الثانية، الرواية «ب».
١٤ ـ المثل «اطلب العلم وحتى فى الصين» يشير إلى ذلك.
١٥ ـ جيرهارد، ص٢٤٣.
١٦ ـ أ. أشتور، ص ١١١.

المراجع :

- «ألف ليلة أو كتاب ألف ليلةوليلة»، بتحرير و. هـ. ماكناخطن، كالكتا، ١٨٣٩.
- إ. شعوبى، تأثير اللغة العربية على عقل العرب، فى «مجلة الشرق الأوسط»، المجلد ٥، ١٩٥١.
- شارلز فيرجسون، «الثنائية اللغوية».
- سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، القاهرة، ١٩٥٩.
- فريدريك جيمسون، التشيؤ واليوتوبيا فى الثقافة الجماهيرية، فى بصمات الظاهر، ١٩٩٠.
- فريال جبورى غزول، الليالى العربية: دراسة بنيوية، القاهرة، ١٩٨٠.
- كتاب ألف ليلة وليلة، بتحرير محسن مهدى، ١٩٨٤.

●



مباهج الخلافة*:

حكايات هارون الرشيد، وزيره جعفر، والشاعر أبى نواس

ديفيد بينولت**

أولا: الخلفية التاريخية

يدرس هذا المبحث الحكايات المتعلقة بحاشية الخليفة العباسى «هارون الرشيد» (القرن التاسع). ورغم أننى أعتمد على عدد من المصادر بالغة التنوع ـ من طبعات عربية منشورة من (ألف ليلة) (ليدن، و B و MN)، إلى مخطوطات غير منشورة لمجموعات الحكايات المستقلة عن (الليالى) ـ فإن هناك درجة واضحة من الاتساق، فى كل هذه النصوص، فيما يتعلق بتصوير الشخصيات الرئيسية. وهو ما يرجع جزئيا ـ بلا شك ـ إلى حقيقة أن هذه الحكايات تخص أشخاصا تاريخيين فعليين. ومع ذلك، فالأكثر أهمية يكمن فى ترجيح وجود مأثور للرواة واسع الانتشار يتعلق بهارون وجعفر، مأثور ـ على ما أفترض ـ مستمد من مصدرين أساسيين: النقل الحكائى الشفاهى، والتسجيل التاريخى المكتوب المحفوظ فى التقاويم ومعاجم السير الشخصية فى العصر الوسيط. ولسوف أشير إلى ملامح هذه الروايات التاريخية، التى تبدو وثيقة الصلة بدراسة (ألف ليلة).

فمن المعروف أن العشيرة البرمكية قد نجحت ـ خلال حكم هارون الرشيد ـ فى اكتساب نفوذ قوى؛ حيث كان منها عدد كبير من المستشارين والوزراء فى قصر الخلافة. وكان «جعفر يحيى البرمكى» ـ على نحو خاص ـ ذا حظوة متميزة باعتباره الصديق الحميم لهارون ونديمه. لكن البرامكة ـ فيما يبدو ـ قد جاوزوا حدودهم؛ وكانوا ـ حسب تحليل «دومينيك سورديل Dominique Sourdel» «يعدون لتأسيس وزارة وراثية، دولة فعلية داخل الدولة[1]. وفى عام ٨٠٣،

---

* فصل من كتاب: David Pinault, Story - Telling Techniquess in The Arabian Nights, E.J.Brill, Leiden, New York, Koln, 1992, pp. 82 - 117.

** ترجمة رفعت سلام، شاعر وناقد، مصرى .

انقلب الرشيد - فجأة - على البرامكة، وحطم قوتهم - فعليا - بين عشية وضحاها، من خلال مصادرة أموالهم وسجنهم والتمثيل بهم، واختص جعفر - ذو الحظوة السابقة - بمصير رهيب له شهرته الذائعة. ولا يتضح تماما - من خلال روايات العصور الوسطى - ما إذا كانت هجمة الرشيد قد نجمت عن نزوة ما، أم عن خطة مدبرة: لكن ما استقر في ذهن العامة هو الانقلاب الحاد في حظوظ إحدى عائلات بغداد البارزة[٢]. وسرعان ما نقشت الأشعار - عقب سقوطهم - على بوابة قلعة أرستقراطية في خراسان:

«إن المساكين بني برمك

صب عليهم غير الدهر

إن لنا في أمرهم عبرة

فليعتبر ساكن ذا القصر»[٣].

وكلمات البيت الأخير تستعيد التحذير الأخلاقي الذي نصادفه - كثيرا - في (الليالي): «وهذه الحكاية عبرة لمن يعتبر»[٤]. ووفقا لروايات العصر الوسيط عن خلافة الرشيد، فثمة قصائد أخرى عدة ألفت بنوع من رد الفعل على سقوط البرامكة؛ ردد الكثير من هذه القصائد الفكرة نفسها - ضرورة الحذر من انقلاب القدر[٥]. وساهمت مفاجأة أفول نجم جعفر في تحويله إلى إحدى شخصيات الحكايات الشعبية، وساعدت - في جميع الاحتمالات - على تحفيز مأثور الحكي الذي نما حول الرشيد ووزيره.

فأي نوع من تصوير الشخصيات يمكن استخلاصه من التقاويم التأريخية المتعلقة بالرشيد وجعفر البرمكي؟ يرصد «ابن خلكان» - مؤرخ السير الذاتية في القرن الثالث عشر - أن «جعفر» كان ذكيا وموهوبا في الحديث؛ وتوضح إحدى النوادر الواردة في روايته أن الوزير كان يريد الذهاب إلى أقصى مدى في بعث السرور في نفس مليكه. فذات يوم - على ما يروى المؤلف - علم جعفر أن الرشيد مهموم وحزين: لقد تنبأ أحد العرافين في قصر الرشيد بالموت الوشيك للخليفة؛ وتباهى العراف - في الوقت نفسه - بالحياة الطويلة التي تنتظره. وذهب جعفر - في الحال - إلى الخليفة - فلما رأى مزاجه المعتكر، اقترح عليه: «اقتله. حتى نعلم أنه كذب في أمدك كما كذب في أمده». وهكذا قتل الرشيد العراف، و «ذهب ما كان بالرشيد من الغم»[٦]. والسيناريو المقدم في هذه النادرة تم تصويره في عدد كبير من حكايات (ألف ليلة) مثل حكاية «الخليفة المزيف»: يشعر الرشيد بالكآبة والهم؛ وجعفر يخترع من الوسائل ما يزيل عنه كآبته.

وترسم رواية أصحاب التقاويم مصرع جعفر في صورة للخليفة مفعمة بالحيوية. ووفقا للطبري، مؤرخ القرن التاسع (وثمة رواية أخرى لدى المسعودي)، فقد تصرف السياف الخصي مسرور بطريقة مترددة - على نحو قابل للفهم - عندما أمره الرشيد، فجأة، بقتل جعفر. وتم تصوير تردد مسرور وهو يجيء إلى جعفر ثلاث مرات، قبل أن أن ينفذ - في النهاية - أمر الخليفة. وينجح الوزير في أن يعيد «مسرور» إلى الرشيد مرتين، معتقدا في - البداية - أن الخليفة لابد أن يكون مخمورا عند إصداره الأمر، وبعد ذلك كي يتشاور السياف مع سيده مرة أخرى، فربما غيّر رأيه وندم على قراره. في المرة الأولى التي يعود مسرور خالي الوفاض منها، يجأر الخليفة بالسباب الفاحش، ويعيده إلى جعفر؛ ولدى عودته الثانية يضربه الرشيد بعصا ويهدده هو نفسه بالقتل إن لم يطع الأمر؛ وهو ما ينهي كل تردد. ويتم تقييد جعفر، ويوثق في رسن حمار، ويجرجر وتقطع رقبته في النهاية. يأتي الرشيد بالرأس المفصولة لوزيره، ويشكها في خازوق، ثم ينصبها ليراها العامة على «الجسر الأوسط» لبغداد[٧]. والوقائع والأوصاف الواردة بهذه الفقرة - محاولات جعفر أن يطرد شبح الموت، وانقلاب الرشيد المتتالي على

رفقائه الحميمين السابقين، وتهديداته باستخدام العنف ضد تابعيه، وولعه بإذلال العامة بالعقاب القاسي - سوف تظهر فى حكايات (ألف ليلة) ونظائرها التى ستكون موضع بحث فى هذا الفصل. لكن الأحداث والشخصيات التى قدمها مؤرخو التقاويم ستكتسب نبرة جديدة حالما تنتقل إلى (الليالى)، حيث تذكّر الحكايات التى تتضمن التهديدات بممارسة العنف، ومحاولات تأجيل الموت، بالإطار الخارجى للقص، ذلك العنف المتهيج للملك شهريار لدى أية بادرة، واستراتيجيات التأجيل التى تتبعها شهر زاد للبقاء على قيد الحياة.

وتؤكد معظم حكايات (ألف ليلة) وضعية جعفر باعتباره رفيق الرشيد والمؤتمن على أسراره فى مغامرات عدة. ولابد للمرء أن يتعجب من كون المعرفة بالمصير الدامى الأخير لجعفر قد ظلت محفوظة بين أجيال الرواة المتأخرين فى القرون التالية لزوال الحكم العباسى. ويمكن استخلاص الإجابة من صفحات (ألف ليلة) نفسها. فحكاية «البدوى وعلامة الرأس» تبدأ على النحو التالى:

«عندما قتل هارون الرشيد جعفر البرمكى، أمر بقتل كل من يبكيه أو ينوح عليه»[٨].

ولا حاجة لمزيد من التوضيح. فقد تقلص مقتل جعفر إلى إشارة عابرة فى جملة ثانوية؛ ويبدو أن المنقح قد استشعر الثقة فى شيوع المعرفة بالمأثور المتعلق بمصرع جعفر بين جمهوره؛ وذلك - أيضا - فى «كرم يحيى البرمكى»:

«ومن بين الحكايات التى تروى، هناك واحدة عن أن هارون الرشيد قد استدعى رجلا من حاشيته يدعى صالح - وكان ذلك قبل أن يتغير شعوره تجاه العائلة البرمكية - وعندما جاء الرجل، قال له: يا صالح، اذهب إلى مسرور...»[٩].

ومرة ثانية، فإن هذه الأقوال الجانبية الثانوية تفترض إدراكا معينا لدى الجمهور للانقلاب أو «التغير» (وهى الكلمة التى ترد فى إشارة المنقح) الذى حل بالبرامكة على يدى الرشيد.

والإشارة العابرة إلى مصرع جعفر - التى سبق ذكرها فى حكاية «البدوى» - كانت سببا فى أن يفرد إدوارد ويليام لين ملحقا لهذه الحكاية فى ترجمته (الليالى)، مع هذا الإيضاح التمهيدى:

«فى الطرفة التالية، تم ذكر واقعة ذات طبيعة باعثة على الاكتئاب إلى أقصى حد، وأدت المعرفة بها إلى تحقيق استمتاع أقل مما كنت سأجده - إذا ما كنت جاهلا بهذه الحقيقة - فى كثير من أفضل قصص المجموعة الحالية؛ وأعتقد - لهذا السبب - أن بعض قرائى قد يفضلون المرور عليها دون قراءة»[١٠].

و«لين» محق تماما. فالرأس المفصول على جسر بغداد يلقى بظل مديد، حقا. والمعرفة بسقوط الوزير والإذلال الأخير تلقى بظلها على تلقى المرء كل حكاية من (ألف ليلة) يظهر فيها الرشيد وجعفر معا. وفى الحقيقة، فإن شيئا ما من مصرع جعفر يكتنف العديد من هذه الحكايات: قد يكمن فى أن تهديدات الموت الموجهة مرارا وتكرارا إلى الوزير منكود الطالع فى «التفاحات الثلاث» و«الخليفة المزيف» وحكايات أخرى من (ألف ليلة)، تعكس ما استدعى - لدى الرواة - الذكرى الجمعية للنهاية الدامية للبرامكة.

ثانيا: التفاحات الثلاث:

١ - مقدمة:

أبدأ بعرض هذه الحكاية لأنها تكشف - على نحو ساطع - الكيفية التى عكس بها المأثور الحكائى فى العصر الوسيط تفاصيل صور الخلافة القائمة فى التقاويم التأريخية وروايات السيرة الذاتية الشعبية.

وأعتمد فى تحليلى على طبعتى MN و B وطبعة ليدن

لمخطوط «جالان Galland»[١١]. ورغم أن النصين المصريين لـ «التفاحات الثلاث» ليسا متطابقين تماما، إلا أنهما متشابهان فى لغتهما، فيما يختلف نص ليدن ـ بصورة واضحة ـ عن كل من B و MN فى تركيب العبارة. ومع ذلك، فالطبعات الثلاث تقدم الحكاية نفسها، بجذافيرها، متوافقة فى سياق الأحداث، والتطور العام للحبكة. وفى دراسة أخرى مستقلة، كنت قد طرحت فكرة أن طبعتى MN و B من هذه الحكاية تعتمدان على مخطوط «وسيط» مصرى مشترك، مستمد ـ هو نفسه ـ من نص ينتمى إلى «الفرع السورى» ـ نص من ذلك النوع الذى حدده محسن مهدى ويمثله مخطوط جالان [١٢]. وتوضح هذه النظرية التشابه الوثيق فى بناء العبارة بين B و MN . ولسوف أرصد ـ على طول مسارنا ـ الاختلافات الدالة بين الطبعات الثلاث للقصة.

٢ـ سر الصندوق المغلق

تبدأ الحكاية بهارون الرشيد يتفقد بغداد متنكرا، بصحبة وزيره جعفر والخصى مسرور. ويصادفون رجلا عجوزا فى إحدى الحارات يحمل شبكة صيد، وينشد قصيدة رثائية يبكى فيها مصيره التعس ويأسه من الحياة[١٣]. يدنو الرشيد من الرجل، فيعرف أنه عجز عن اصطياد أية سمكة يطعم بها أسرته. ويدعو الخليفة الرجل إلى أن يذهب معه إلى دجلة، ويرمى بشبكته من جديد: فأى شئ تخرج به الشبكة سوف يشتريه منه الخليفة بمائة دينار. ويفعل الرجل ـ وهو سعيد ـ ما اقترحه عليه هارون الرشيد؛ غير أنه عندما يرمى بشبكته ثم يسحبها، تخرج إليه بصندوق ثقيل مغلق. وفى النصوص الثلاثة، يفى الرشيد بوعده ويشترى الصيد. وينسحب الصياد، فقد انتهى دوره فى الحكاية، ويتركز القص على الصندوق الغامض. تقدم ليدن هذه الواقعة على ما يلى:

«هنا طلع، فيها. [أى الشبكة] صندوق مقفول ثقيل الوزن. فلما نظر إليه [أى الخليفة] فوجده ثقيلا فأعطى للصياد مائة دينار، وحمل الصندوق مسرور إلى القصر. ثم فتحوه، فوجدوا فيه قفة خوص، مخيطة بصوف أحمر. ثم فتحوا القفة فرأوا فيها قطعة بساط. ثم رفعوا السجادة، فرأوا إزاراً مطويا أربع طيات. ثم رفعوا الإزار، فرأوا تحته صبية جميلة، كأنها سبيكة مقتولة ومقطوعة»[١٤].

والنسختان المصريتان من هذه الفقرة تتطابق كل منهما مع الأخرى، كلمة بكلمة؛ وأقدم هنا نص MN مثالاً توضيحيا:

«ثم ظهر فى الشبكة صندوق مقفول ثقيل الوزن. وعندما رآه الخليفة، لمسه فوجده ثقيلا. ثم أعطى الصياد مائة دينار ومضى. حمل مسرور ـ بصحبة الخليفة ـ الصندوق، ومضوا إلى القصر. أضاءوا الشموع ، ووضع الصندوق أمام الخليفة. ثم تقدم جعفر ومسرور وفتحا الصندوق، فوجدا داخله قفة من الخوص، مخيطة بخيط من صوف أحمر.

ثم فتحا السلة، فرأيا داخلها قطعة بساط . ثم رفعا القطعة ووجدا إزاراً. ووجدا فيه صبية، كأنها سبيكة من فضة، مقتولة، مقطعة»[١٥].

وفى النصوص الثلاثة كلها، يتم الانتقال من مشهد رحلة الصياد إلى القصر؛ على نحو بالغ السرعة: فقد قيل لنا ـ ببساطة ـ إن الرشيد ومرافقيه يجيئون بالصندوق إلى القصر. لكن، حالما يصل الرشيد إلى القصر، تتباطأ خطى السرد ومرافقوه يرفعون طية بعد طية من الأغطية داخل الصندوق. ومن الممتع ملاحظة أن النصوص الثلاثة ـ بالرغم من الاختلاف فى التفاصيل بين طبعة ليدن والطبعتين المصريتين ـ تتخذ السياق نفسه تماما فى فض محتويات الصندوق: سلة ـ سجادة ـ شال ـ فتاة قتيلة.

وهو ما يبدو كما لو أن محررى الطبعات الثلاث قد لاحظوا الإمكان الدرامى لهذا المشهد، وقيمته بالنسبة إلى الحكاية، فلم يبذلوا ـ بذلك ـ أى جهد لاختصاره أو الإسراع به.

لماذا استخدمت تقنية التصوير الدرامى فى هذه الواقعة؟ إن تكوين طبقات للوصف يفيد ـ فوق كل شىء ـ فى التنبيه إلى أهمية ما يكمن فى الأسفل. وهى تقنية ليست مقصورة على (ألف ليلة). ففى «مكتبة سلطان المدارس» لـ «لوكنو Lucknow»، مخطوط لـ (الذخيرة الإسكندرية)، وهو مجلد من التراث الصيدلى، الخميائى (نسبة إلى الكيمياء القديمة)، السحرى[١٦]. توضح المقدمة كيف تم الاحتفاظ بهذا التراث منذ العصور القديمة: فقد أمر الخليفة المعتصم بالله ـ وفقا لتنبيهات تلقاها فى حلمه ـ بهدم جدار أحد الأديرة الذى يقع بالقرب من المعمورية. وقد وقع عماله على صندوق من نحاس مصفح بحديد صينى، أسفل الجدار. بداخله صندوق ثان من ذهب أحمر بمغاليق من ذهب، مربوط بسلسلة ذهبية. وعلى محيط الصندوق، كتابات محفورة باللغة اليونانية. ويأمر المعتصم بفتح الصندوق الثانى، فيجد داخله كتابا من ذهب، واليونانية مكتوبة على صفحاته الذهبية. ويرسل إلى علمائه ومترجميه الذين يقرأون: «ها هوكنز الملك الإسكندر، ذى القرنين، ابن فيليب، وها هو أثمن ما امتلكه من كل أشياء العالم..»[١٧]. يفيد هذا الوصف التفصيلى فى تحقيق تركيز انتباه القارئ، ويؤكد ـ بصورة ممتعة ـ أهمية محتوى الكتاب.

ذلك ـ أيضا ـ ما يحدث مع هذا المشهد من «التفاحات الثلاث». فطبقات الغطاء ـ الصندوق المغلق، السلة، خيط الصوف الأحمر، قطع السجاد والشال ـ تؤكد أهمية ما يكمن تحت الطبقات، بينما تزيد من حالة التشويق، أيضا، وتعمق إحساسنا بالكشف الوشيك.

ويجب أيضا ـ ملاحظة أن النصوص الثلاثة ـ فيما يتعلق بمشهد الكشف المطول هذا ـ تؤجل أهم الكلمات إلى النهاية الأخيرة للجملة: «مقتولة مقطعة». وهو ما يمثل نموذجا رفيعا للأسلوب الدورى فى بنية الجملة: الأسماء الدالة على الأشياء اليومية العادية هى التى تحتل منتصف الجملة ـ خيط، شال.. إلخ؛ ويكون على الجمهور أن يواصل الاستماع حتى نهاية الجملة ليتلقى اكتشاف الصدمة الأخيرة. ولاحظ ـ أيضا ـ أن كلمتى (مقتولة مقطعة) تجيئان عقب الجملة قبل الأخيرة مباشرة «صبية كأنها سبيكة فضة». ومجئ كلمتى «مقتولة مقطعة» على هذا النحو، مباشرة عقب الكشف عن الفتاة وجمالها، يشكل انقلابا مفاجئا ومروعا من الجمال إلى الدموية.

لقد قصرنا ملاحظاتنا ـ حتى الآن ـ المتعلقة بهذا المشهد على الملامح السردية المشتركة بين النصوص الثلاثة. فلنتأمل ـ الآن ـ الاختلافات الأسلوبية بين طبعة ليدن والطبعتين المصريتين (مدركين أن طبعتى MN و B هما ـ بالفعل ـ طبعة واحدة).

تقدم طبعة ليدن مجموعتين من الكلمات المفقودة من MN و B : «مطوى أربع طيات» (فى وصف الشال) و«غادة» (فى وصف الفتاة المقتولة). وللوهلة الأولى، يبدو هذا الحذف من النصين المصريين كأنه يؤكد افتراض مهدى أن مخطوط B يكثف الأحداث ويختصرها فى حكايات (ألف ليلة)، بالمقارنة ـ فى الحد الأدنى ـ مع مخطوط جالان الذى حرره مهدى[١٨]. غير أن هذا الحذف هامشى ـ نسبيا ـ إلى حد أنه لا يحقق تغييرا ذا بال فى مادة النصين المصريين. والأكثر أهمية أننا نجد افتراض مهدى غير قابل للتطبيق، عندما نتأمل التفصيلات السردية الرئيسية الثلاث القائمة فى MN/ B والناقصة فى ليدن: ١ـ بعد ظهور الصندوق فى الشبكة: «فلما نظره الخليفة جسّه فوجده ثقيلا». فهذه البرهة من التصوير الدرامى، لحظة خروج الشبكة من الماء، تثير فضولنا فيما يتعلق بالصندوق: ما الذى يوجد

داخله بما يجعله ثقيلا؟ وكلمة «ثقيل» ترد - أيضا - فى طبعة ليدن، لكن بلا تأكيد عليها يسمح بلفت انتباهنا. ٢- «وأوقدوا الشموع والصندوق بين يدى الخليفة..»؛ وهما جملتان تضيفان لوحة مفعمة بالحيوية إلى السرد: هارون الرشيد فى قصره يتفحص - على ضوء الشموع - الصندوق الغامض من خارجه. وبالإضافة إلى ذلك، فالجملة الإسمية «والصندوق بين يدى الخليفة» تكسر تدفق الأفعال الموجبة، وتؤدى إلى تأخير أكثر للحظة الكشف عن محتوى الصندوق. ٣- «فتقدم جعفر ومسرور وكسروا الصندوق». هذه التفصيلات السردية الإضافية، التى تجئ قبل الكشف عن الجثة، تزيد من الإثارة الكامنة فى هذا المشهد.

وتمثل هذه التفصيلات السردية الثلاث - الناقصة من طبعة ليدن، والمشتركة بين طبعتى B و MN - إضافات خلاقة إلى القصة من قبل منقح المخطوط «الوسيط» المستخدم باعتباره مصدراً لكل من B و MN. وهذه التفصيلات السردية كلها، التى وجدت ذات يوم فى المصدر الوسيط وتنعكس - الآن - فى B و MN، كافية لنا كى نعدل افتراض مهدى أن B وغيره من النصوص المصرية ذات التوجه الفصيح، إنما تهمل تقنيات الحكى الشفاهى عن طريق تكثيف السرد واختصاره. والعكس - تماما - صحيح بالنسبة إلى مشاهد معينة من «التفاحات الثلاث»: فطبعتا B و MN تكشفان عن مهارة الراوى الفائقة فى زيادة الإثارة من خلال التصوير الدرامى والتفاصيل المنتقاة بمهارة. ولا يمكن - بالطبع - إنكار أن دعوى مهدى مبررة بالنسبة إلى حكايات أخرى من (ألف ليلة) فى B، إلا أن ما أريد تكراره - هنا - أن هذه الافتراضات ليست - على الإطلاق - صحيحة بالنسبة إلى كل حكاية من طبعة B[١٩]. ففيما يتصل بعمل له اتساع وتفاوت (الليالى)، فإن تعميمات قليلة فحسب هى التى تصدق على كل الحكايات.

٣ - جعفر على المشنقة: الأزمة الأولى والحل

فى تحليله حكاية «التفاحات الثلاث»، يلاحظ روجر ألن Roger Allen أنه تم الحفاظ على استمرارية الإثارة - فى هذه الحكاية - ليس فقط من خلال غموض مصرع الفتاة، بل - أيضا - من خلال خطى الموت اللذين فرضهما الرشيد على وزيره[٢٠]. الأول، مسؤولية جعفر عن العثور على قتلة الفتاة، ثم (كما سنرى) الأمر باكتشاف العبد الذى سرق التفاحة وعجل بالقتل. وأمهل جعفر ثلاثة أيام للعثور على المجرم، فى الحالتين؛ وقد هدد بالقتل فى حالة الفشل. وفى كل من الحالتين، يبدى جعفر استجابته للخطر بطريقة واحدة: يحط عليه اليأس من العثور على المجرم، ويمكث فى البيت طوال الأيام الثلاثة المخصصة له، ليجد نفسه - فى اليوم الرابع - مستدعى من الخليفة ليواجه غضب الرشيد على فشله.

ولربما كانت سلبية جعفر فى مواجهة الموت هى السمة الشخصية البارزة فى هذه الحكاية بالذات. وحينما يتلقى موعد الموت الثانى، يقول:

> «وليس لى فى هذا الأمر حيلة والذى سلمنى فى الأول يسلمنى فى الثانى والله ما بقيت أخرج من بيتى ثلاثة أيام والله يفعل ما يشاء»[٢١].

وتنتقد «ميا جيرهارد Mia Gerhardt» - التى تصنف «التفاحات الثلاث» باعتبارها «قصة بوليسية» - تحديد المنقح لشخصية جعفر، وتعترض خصوصا على هذه السمة السلبية. وتشير إلى أن هذه القصة البوليسية تفتقر إلى البوليس السرى: فجعفر لا يقوم بأية محاولة لحل لغز الجريمة، ولا ينكشف الغموض (كما سنرى بعد قليل) إلا عندما يتقدم المجرم ويدلى باعترافاته[٢٢]. فالاتهام بذلك - عادل تماما، لو أن المعيار مستمد من «هركيول بوارو» أو «شرلوك هولمز». أما إذا كان الأمر مغايرا، فإن تصوير (ألف ليلة) للموقف يبدو انعكاسا دقيقا للإذعان التشاؤمى الذى يبديه جعفر، على ما صورته لنا الروايات التاريخية فى العصور الوسطى. ويذكر «ابن خلكان» فى معجمه للسير الذاتية:

«و حكى أن جعفراً فى آخر أيامه أراد الركوب إلى دار الرشيد فدعا بالاصطرلاب ليختار وقتا وهو فى داره على دجلة فمر رجل فى سفينة وهو لا يراه ولا يدرى ما يصنع والرجل ينشد:

يدبر بالنجوم وليس يدرى، ورب

النجم يفعل ما يريد

فضرب بالاصطرلاب الأرض وركب»[٢٣].

وتمسك (ألف ليلة) ـ بإحكام ـ على خط القدرية هذا فى سلوك جعفر.

وتذكرنا تصرفات الرشيد ـ فى هذه الحكاية بالروايات التاريخية، أيضا. فلدى نظرته الأولى على الفتاة المقطعة فى الصندوق، يستدير إلى جعفر ويصرخ:

«يا كلب الوزراء أتقتل القتلى فى زمنى ويرمون فى البحر ويصيرون متعلقين بذمتى والله لابد أن أقتص لهذه الصبية ممن قتلها وأقتله».

وقال لجعفر:

«وحق اتصال نسبى بالخلفاء من بنى العباس إن لم تأتنى بالذى قتل هذه لأنصفها منه لأصلبنك على قصرى أنت وأربعين من بنى عمك. واغتاظ الخليفة وانفجر غضبه بلا حدود»[٢٤].

إن انقلاب المزاج الذى انجرف إليه الرشيد فى «التفاحات الثلاث» ـ من الحميمية فى الرفقة إلى سورة الغضب ـ مع تهديداته بشنق «كلب الوزراء» علانية، وإدخال أربعين من أبناء عمومته تحت طائلة العقاب: تذكرنا كل هذه التفاصيل بالملابسات المحيطة بمصرع جعفر الفعلى، على ما تم وصفه فى التقاويم التأريخية؛ حيث لم تقتصر معاناة الانقلاب على جعفر، بل شاركه فيه ـ إلى هذا الحد أو ذاك ـ عديدون آخرون من العشيرة البرمكية، وكان ذلك جزءاً من تدبير الخليفة لتدمير قوة هذه الأسرة[٢٥].

لكن، فلنواصل قصتنا: فجعفر يفشل فى التوصل إلى الجانى؛ ويأمر الخليفة بقتله. ومع أخذه إلى المشنقة مع أبناء عمومته، يطرأ تحول جديد:

«وإذا بشاب حسن نقى الأثواب يمشى بين الناس مسرعاً، له وجه مضئ كالقمر، وعينان سوادهما عميق وسط بياض زاه، وجبهة وضاءة، وخدان متوردان، وزغب فى ذقنه، وشامة كقرص من عنبر، يواصل تخطيه للحشد والزحام إلى أن يصل إلى جعفر، ويقبل يده، ويقول له: «سلامتك من هذه الواقعة، يا سيد الأمراء وكهف الفقراء. أنا الذى قتلت القتيلة التى وجدتموها فى الصندوق فاقتلنى فيها واقتص لها منى»[٢٦].

وتركيب عبارات هذه الفقرة تقليدى إلى حد كبير. فهو يبدأ بمركب «إذا المفاجأة»، وهى جملة تتكرر كثيرا فى (ألف ليلة) لتقديم شخصيات جديدة فى الحكاية[٢٧]. وبعد ذلك، يتم وصف الشاب المجهول باستخدام السجع (بوجه أقمر وطرف أحور وجبين أزهر وخد أحمر..). وتظهر عناقيد السجع هذه فى حكايات أخرى من (ألف ليلة) مثل «الأمير المسحور» و«الوزيران»؛ وفى كل منهما تقدم العبارات شابا وسيما وغامضا سيلعب دورا محوريا فى الفعل القصصى[٢٨]. ووفقا لملاحظتى فى دراستى لفقرة مماثلة من «الأمير المسحور»، يمكن اعتبار عنقود القوافى السجعية، المساهمة فى هذا الوصف، أداة لتشكيل نسق صياغى تحت تصرف الراوى، الذى يعتمد على هذا التركيب التقليدى للعبارة فى تقديم مشهد اعتيادى يتكرر كثيرا فى (الليالى).

واستخدام مخطوط MN للسجع، فى تقديم الشاب، متوافق تماما مع طبعة ليدن، غير أن مخطوط B يختصر هذا الوصف بحدة: «إذا بالمفاجأة، يسرع وسط الحشد شاب وسيم، بثياب نظيفة...» ويضعف هذا الاختصار من تقديم B : فبدون السلسلة الفخيمة من عبارات السجع، واللحظة الدرامية لظهور الشاب، يبدو التقديم متعجلا وروتينيا. ويبدو أن رشدى صالح أيضا قد استشعر ـ فى طبعته من (ألف ليلة) / ١٩٦٩ ـ التحرير الفقير لهذا المشهد فى مخطوط B . فقد التزم به فى تحرير طبعته، إلا أنه استعار ـ فيما يتعلق بهذا المشهد ـ النسق اللفظى وعبارات السجع كلها من MN [٢٩]. وهى ـ طبعة رشدى صالح ـ مليئة بالاختصارات التى تشبه هذه الحالة، حيث يحذف B ـ أحيانا ـ عبارات مسكوكة تعكس بعد الأداء الشفاهى لـ (الليالى)، وقد كانت هذه العبارات سببا فى انتقاد مهدى لمحررى النص.

وما أن أعلن الشاب أنه القاتل حتى حدث انعطاف آخر فى الحبكة: شخص ثان يشق طريقه وسط الحشد، رجل عجوز يصيب جعفر بالتشوش، حينما يتهم الشاب بالكذب، ويدعى أنه ـ هو نفسه ـ المسؤول عن ارتكاب الجريمة. وينكر الشاب ـ بحرارة ـ مزاعم العجوز، ويصر على أنه المذنب. ويأتى بهما جعفر ـ معا ـ إلى الخليفة، وهو يحمد الله على نجاته من الشنق[٣٠]، متحيرا مع الرجلين. وهنا، يتهم كل منهما الآخر بالكذب، محاولا أن يتحمل وزر القتل. وهو ما يتواصل إلى أن يخرج الشاب ببرهان إيجابى على أنه القاتل: فهو يصف الصندوق الذى وجدت فيه القتيلة. وينتهى الأمر إلى أن الشاب الوسيم زوج الفتاة، والرجل العجوز أبوها الذى سارع ـ فى تهور ـ إلى مكان الشنق لإنقاذ حياة زوج ابنته بادعاء مسؤوليته عن القتل.

وما أن يتقبل الخليفة زعم الشاب حتى يضغط عليه للكشف عن سبب الجريمة. وهو ما يفضى بنا إلى الإطار الداخلى للقص، حيث نعود ـ زمنيا ـ إلى الوراء، إلى الأحداث السابقة على اكتشاف الرشيد للصندوق المغلق.

٤ ـ الإطار الداخلى: حكاية القاتل

يبدأ الشاب بامتداح القتيلة باعتبارها زوجاً فاضلة، عذراء قبل الزواج، وأم لثلاثة أولاد، وابنة عمه (الذى رأيناه يحاول ـ عبثا ـ إنقاذ ابن أخيه). ثم يوضح الشاب أنه ـ بحرصه على تحقيق طلب زوجه تفاحة أثناء مرضها ـ قام برحلة شاقة، لمدة أسبوعين، إلى البصرة ليشترى لها هذه الفاكهة النادرة. لكن التفاح لم يكن موجودا فى أى مكان، سوى فى بساتين الخليفة نفسه. ووافق بستانى الخليفة على أن يبيع للشاب ثلاث تفاحات بثمن فادح يصل إلى دينار للواحدة. وبعد كل هذا، اكتشف الشاب ـ لدى عودته ـ أن نزوة زوجه قد انتهت، وأنها لن تأكل أيا منها بسبب مرضها الطويل.

وقدم المنقح رحلة الأسبوعين بطريقة مختصرة للغاية؛ لكن القليل الذى وصلنا عنها ـ الوجهة، وعدد التفاحات التى تم الحصول عليها، وثمنها ـ يساهم، بصورة واضحة، فى تطوير السرد. فهذه التفاصيل نفسها تظهر فى المشهد التالى ـ فى النصوص الثلاثة ـ حيث يوضح الزوج أنه ـ بعد عودته إلى بغداد، ورجوعه إلى العمل فى دكانه ـ رأى وسط المارة عبدا يحمل تفاحة. سأل الزوج ـ مدهوشا ـ العبد عن المكان الذى حصل منه عليها. وفى طبعة ليدن، يجيب العبد:

«أخذتها من خليلتى وأنا كنت غائبا وجئت فوجدتها ضعيفة وعندها ثلاث تفاحات فقالت لى إن زوجى الديوث سافر من شأنها نصف شهر ليحضرها»[٣١].

بينما يرد فى B و MN كالتالى:

«أخذتها من حبيبتى وأنا كنت غائبا، وجئت فوجدتها ضعيفة، وعندها ثلاث تفاحات. فقالت (يضيف MN كلمة: لى)«سافر

زوجي الديوث من أجلها، واشتراها بثلاثة دنانير»[٣٢].

وتختلف الروايات؛ لكن النتائج واحدة. وننتهي مع الزوج إلى أن التفاحة التي يمسك بها العبد لابد أن تكون إحدى التفاحات الثلاث؛ ولابد أن تكون زوجه خائنة حقا، وتستحق ـ بالتالي ـ الجزاء. وسنعرف متأخرين أن المنقح قد وضع هذه المفاتيح بصورة مضللة، ليخدعنا مع الزوج فيما يتعلق بجريرة الشابة، وليقدم للحبكة انعطافة أخرى مثيرة.

اندفع الزوج في جنون إلى البيت، مقتنعا بخيانة زوجه له، وطالبها بالتفاحات، واستل سكينا ـ عندما اكتشف نقص واحدة منها ـ وقتلها. ثم يشرح للرشيد كيف قطع الجثة، وأخفاها بسلة وشال وسجادة، ثم وضعها بأكفانها في صندوق ـ وهو وصف يقدم لنا صورة في مرآة لمشهد فتح الصندوق المبكر في قصر الخلافة. وبعد ذلك، ألقى بالصندوق في دجلة.

ويصل الشاب إلى ختام حكايته بقوله إنه ـ لدى عودته إلى البيت ـ علم من ابنه الحقيقة المشؤومة. فقد سرق الصبي إحدى التفاحات من أمه ليلعب بها، وأن عبدا أسود قد هرب بها عند المنعطف. ويعترف الصبي أنه قد قال للعبد إن أباه قد سافر إلى البصرة، واشترى ثلاث تفاحات، ودفع ثلاثة دنانير ثمنا لها. وندرك مع الزوج: أن العبد لم يفعل ما هو أكثر من نقل الحقائق التي عرفها من الصبي، إلى الزوج.

وفي النصوص الثلاثة، ينتهي هذا الإطار الداخلي لـ «التفاحات الثلاث» بالزوج المعذب بذنب الجريمة وهو يستجدي الرشيد ليقتله جزاء على ما ارتكبه من قتل ظالم. لكن الخليفة يرفض عقابه، تعاطفا ـ فيما يبدو، وكما ينبغي أن يكون ـ مع سلوكه العنيف الغريزي. وبدلا من العقاب، يستدير الرشيد إلى وزيره، ويقدم له موعدا جديدا: فلتعثر على العبد المذنب، أو الموت. وهكذا، فلا يزال العبد حرا في خاتمة الإطار الداخلي؛ ويبقى توقع القبض عليه الذي يقودنا عائدين إلى الإطار الخارجي، والذي تتولد عنه المرحلة التالية في القص.

٥ـ جعفر يودع عائلته: أزمة ثانية وحل نهائي

يستجيب جعفر لأمر الخليفة على النحو نفسه الذي اتخذه عندما حدد له خط الموت الأول: ينتحب ويرابط في البيت ثلاثة أيام، بدلا من مواصلة البحث الفعال، ويأسا من العثور على الجرم. ويشجع هذا التكرار على إثارة توقعات معينة لدى المتلقين: فاستنادا على خبرتنا بتهديد الموت الأول في بدايات الحكاية، فإننا نترقب اليوم الرابع ليأتي باستدعاء من الرشيد، وهو اليوم الذي يفجر أزمة جديدة وانكشافها:

«أقام في بيته ثلاثة أيام وفي اليوم الرابع أحضر القاضي وأوصى وودع أولاده فبكى وإذا برسول الخليفة أتى إليه وقال له إن أمير المؤمنين في أشد ما يكون من الغضب وأرسلني إليك وحلف أنه لا يمر هذا النهار إلا وأنت مقتول إن لم تحضر له العبد فلما سمع جعفر هذا الكلام بكى وبكت أولاده فلما فرغ من التوديع تقدم إلى بنته الصغيرة يودعها وكان يحبها أكثر من أولاده جميعا فضمها إلى صدره وبكى على فراقها ووجد في جيبها شيء [كذا] مكببا فقال لها ما الذي في جيبك فقالت له يا أبتي تفاحة جاء بها عبدنا ريحان ولها معي أربعة أيام وما أعطاها لي حتى أخذ مني دينارين فلما سمع جعفر بذكر العبد والتفاحة فرح وقال يا قريب الفرج ثم أنه أمر بإحضار العبد»[٣٣].

في هذا الحدث، نرى إدراك الهوية في اكتماله، بما يسمح بالحل النهائي لحكايتنا. وتستحق الملاحظة كيفية ترتيب هذا الإدراك. فخطى السرد تتباطأ؛ ويتريث المنقح

على كل إشارة بالتفصيل. وبالطبع، فقد صممت الحبكة بحيث يلاحظ جعفر التفاحة؛ إلا أن أى وصف روتينى من هذا القبيل كان سيفسد متعة التشويق. وبدلا من ذلك، يؤجل المنقح لحظة الإدراك حتى آخر لحظة ممكنة: يستدعى جعفر القضاة، ويتخذ قرارا، يودع أطفاله، ويستقبل رسول الخليفة، وينتحب لدى سماعه الرسالة. وهو ما يدفع أطفاله إلى البكاء من جديد، وهو - بالتالى - ما يكون سببا فى جولة ثانية من سلسلة الوداع. وذلك - فقط - ما يصل بجعفر، أخيرا، إلى صغرى - بناته، عندما يقوم بتوديع جميع من بالبيت، وقد احتفظ بها المنقح - ولا شك - إلى النهاية، باعتبارها الشخص الذى سيحقق خلاص جعفر.

والطريقة التى تم بها بناء مشهد الإدراك المتأخر هذا هى طريقة «إيفيجينيا فى توريس» نفسها ليوريبيديس، حيث توشك العرافة «إيفيجينيا» - دون انتباه - على التضحية بأخيها «أوريست» للربة «أرتيميس»، ويعتمد كل شئ على إدراكها أن الضحية هو أخوها قبل فوات الأوان. ولو أنه أراد، لكان «يوريبيديس» قد سمح لإيفيجينيا بالتعرف على أخيها فور المجئ به إلى المعبد؛ لكن ذلك كان سيفسد فرصة رائعة لزيادة التوتر الدرامى. وبذلك، يعذب الممثل جمهوره على مدى ٣٥٠ سطرا من الحوار، مقتربا بالأخوين من التعارف، لكن دون سماح بأن ينطق أى منهما اسمه حتى لا تنكشف الهوية. وهو ما يسمح بعدد كبير من التحولات الساخرة، مثل سؤال «إيفيجينيا»: «ما اسمك؟»، ويجيبها أخوها: «فلتسميننى التعيس». ومرة ثانية، يتساءل «أوريست» فى نهاية المسرحية: «يد من التى تجئ بلمسة الموت؟»، ليلتقى برد «إيفيجينيا» غير المستنير: «إنها يدى - وقد حكمت عليها بذلك «أرتيميس»[٣٤]. ويستخدم «يوريبيديس» هذا الحوار من أجل تأخير لحظة الإدراك. وذلك أيضا ما يحدث على نحو مشابه مع حل العقدة فى «التفاحات الثلاث»: فالمنقح يفرض العناق والبكاء والوداعات على كل فرد فى العائلة، على التوالى، قبل أن يعانق جعفر آخر الجميع، ابنته.

ويمكن للمقارنة بين هذه الحكاية العربية و«إيفيجينيا» أن تمتد إلى وسائل الإدراك. ففى مسرحية يوريبيديس، تعلن «إيفيجينيا» أنها ستطلق سراح أحد الأسرى اليونانيين، وتطلب منه أن يحمل خطابا منها إلى أخيها فى «أرجوس». ثم تقرأ الخطاب فى حضور «أوريست»، وهنا يتعرف فيها على أخته[٣٥]. ويعلق «أرسطو» فى كتابه (الشعرية) على هذا المشهد، على النحو التالى:

> «غير أن أفضل إدراك، من بين الجميع، هو الذى يتولد من الأحداث ذاتها، حيث يتم إعداد الاكتشاف المدهش بوسائل طبيعية. ومن هذا القبيل، ما يرد فى «أوديب» لـ«سوفوكليس» و«إيفيجينيا»، حيث كان من الطبيعى أن تتمنى إرسال خطاب»[٣٦].

ومثلما حدث فى «إيفيجينيا» فثمة شئ ما - فى «التفاحات الثلاث»، أيضا - يستخدم وسيلة إدراك يصل إلى جعفر فى اللحظة الأخيرة. ومثلما حدث فى «إيفيجينيا»، فإن الإدراك - فى «التفاحات الثلاث» - يمتلك الميزة الخصوصية للتحقق من خلال «الأحداث ذاتها»، حسبما يقول أرسطو. فمن الطبيعى - بالنسبة إلى جعفر - أن يودع ابنته بالعناق؛ وبذلك (وفقا لنص أرسطو، مرة ثانية) «يتم إعداد الاكتشاف المدهش بوسائل طبيعية»: ففى معانقته لها، يكتشف التفاحة فى جيبها. وإذا ما تمهلنا لتأمل هذا المشهد باعتباره كلا، فسندرك أن المنقح قد رتب الواقعة كلها ليصل إلى الذروة فى هذا العناق، لكنه فعل ذلك على نحو تبدو معه الذروة واقعية، غير مفتعلة. ويدفع استدعاء الخليفة (المتوقع بحكم بنية أزمة جعفر الأولى واستدعائه) إلى «التوديعات»، على نحو غير مفاجئ، والتوديعات تدفع - بلا مفاجأة - إلى المعانقة؛ ويفضى العناق الأخير - فجأة - إلى الإدراك.

وأخيرا، يستحق الملاحظة التركيب الحرفى للحظة الإدراك الأولى، فى النصين المصريين: «فوجد فى جيبها شيئا مكببا». وكان يمكن للمنقح ـ بالطبع ـ أن يكتب هذه الجملة: «فوجد فى جيبها تفاحة». فبدلا من ذلك، يمنحنا المنقح متعة ملاحظة الشكل المستدير، لنوحده بالتفاحة الأخيرة، ونتعرف فيه النهاية الوشيكة للغموض، قبل أن يصل جعفر إلى النتيجة نفسها.

أما بقية الحكاية، فمن السهل معرفتها. فجعفر يعرف من العبد كيف سرق التفاحة من ابن القاتل؛ وبعد ذلك يذهب الوزير بالعبد إلى الرشيد، ويعيد حكى قصة القبض عليه. وكى يحمى عبده من العقاب، يعرض جعفر أن يحكى للرشيد حكاية أغرب من «التفاحات الثلاث». وهكذا، تتولد من نهاية حكايتنا السلسلة القصصية التالية فى (ألف ليلة)، التى تحمل عنوان «الوزيران». وفيما يتعلق بـ «التفاحات الثلاث»، فقد تحقق اختتامها بالقبض على القاتل، والحل المشبع للغموض.

٦ـ ملاحظة ختامية

بمقارنة الروايات التأريخية فى العصر الوسيط بحكايات(ألف ليلة)، من قبيل «التفاحات الثلاث» يلحظ المرء درجة معينة من التواصل فى تصوير كل من «هارون الرشيد» و«جعفر البرمكى»: فالخليفة يتبدى متقلبا، يتناوبه الكرم والعنف؛ ويتكشف وزيره عن تلهف على البهجة ممتزج بقدرية ما. ولكن ثمة اختلافا واحدا مهما. ففى التقاويم التأريخية، يموت جعفر بوحشية على يدى الرشيد: بينما يبقى ـ فى (ألف ليلة) ـ حيا بعد التهديدات المنهالة عليه من حكاية إلى أخرى. ومثل «شهر زاد»، يسمح لجعفر بالحياة من حكاية إلى حكاية من أجل استمراره فى تسلية سيده.

ثالثا: الخليفة المزيف

١ـ نظرة خاطفة على الحبكة

على سبيل التقديم، سأطرح ـ هنا ـ تخطيطا عاما للفعل القصصى فى الحكاية، المشترك بين النصوص الثلاثة موضع البحث فى هذه الدراسة.

يستدعى الرشيد وزيره جعفر ـ ذات ليلة ـ بوازع القلق والتعطش إلى التسلية، اللذين يسيطران عليه فى حكايات (ألف ليلة)، ويقرران أن يتجولا فى بغداد متنكرين فى شخصيتى تاجرين. وعلى شاطئ دجلة، يستأجران صاحب مركب عجوزا، لينطلق بهما فى النهر، لكنه ينذرهما بالخطر الكامن فى ذلك: فالخليفة نفسه ـ على ما يقول ـ يقوم بنزهة ملوكية فى دجلة كل ليلة، بصحبة حاشية كبيرة وحجاب يتوعدون بالموت أى شخص آخر يضبط فى النهر. وفى تلهفه على رؤية هذا المحتال، ينتظر الرشيد ـ فى الخفاء ـ إلى أن يمر موكب الخليفة المزيف؛ ويرى ـ من مكمنه ـ شابا يرتدى ثياب الخلافة، محاطا بأبهة الرشيد نفسه. وفى الليلة التالية، يتخفى الرشيد وجعفر مرة ثانية، ويعودان إلى النهر، ويتابعان الموكب إلى أن يرسو على الشاطئ. ومع اقتحامهما حشد الحرس المحيط بالشاب، يتم ضبطهما وتقييدهما وإحضارهما إلى سيد الموكب. لكن الخليفة المزيف يعاملهما بحفاوة، ويدعوهما إلى قصره. وهناك، يأكلان ويتسليان بالشعر الذى تلقيه الجوارى. ويتجاوب الشاب مع كل أغنية فى حزن واضح محير، ولا يملك الرشيد أن يمتنع عن السؤال عن سر هذا السلوك. يجيب الشاب بقصة تشكل الإطار الداخلى لهذه الحكاية: وهى لا تفسر ـ فحسب ـ سلوكه فى القصر، بل ـ أيضا ـ سبب اتخاذه سمت الخليفة. ونعلم أن كل أفعاله نابعة من الحب المحبط. ويختتم تفسيره، عائدين إلى الإطار الخارجى، بهارون الرشيد وجعفر يغادران الشاب، ويعودان إلى قصر الخلافة. وإذ يرتديان الزى الرسمى مرة ثانية، فإنهما يتدخلان فى حياة الشاب ليساعدا على تخليصه من أحزانه.

نصوص «الخليفة المزيف»: B و MN وباريس ٣٦٦٣

تتطابق نسختا الحكاية القائمتان فى B و MN ـ فى الغالب ـ كلمة بكلمة[٣٧]. وقد رصدت ما مجموعه عشرون اختلافا نصيا فحسب، كلهم ـ فى الحقيقة ـ بلا أهمية: أى أخطاء فى هجاء بعض الكلمات، أو حذف أحد الحروف السابقة على الكلمة من نسخة أو أخرى، واستخدام «يا» مكان الهمزة فى هجاء إحدى الكلمات[٣٨]. وهناك اختلاف واحد يستحق الملاحظة، يرد فى نهاية الليلة ٢٨٦، حيث تفتقر نسخة MN إلى محادثة قصيرة بين شهرزاد وأختها والملك شهريار. وسوف أقارن بين نصى B و MN للحكاية فيما بعد. أما بعد رصد هذا الاختلاف الجوهرى الوحيد، فيمكننا اعتبار نصى «الخليفة المزيف» نصا واحدا.

وعلى ذلك، فثمة اختلافات بالغة الأهمية ترد فى النسخة الثالثة موضع البحث فى هذا القسم، أى المخطوط ٣٦٦٣ بمكتبة باريس الوطنية.

وهذا المخطوط مجموعة من الكتابات العربية والتركية، تتضمن قصصا وقصائد وأغنيات، وقائمة بالعربية والفرنسية بإشارات دائرة الأبراج الفلكية، ونسخة من معاهدة (مؤرخة بعام ١١٥٣ هـ / ١٧٤٠ م) بين فرنسا والباب العالى العثمانى[٣٩]. وكان السيد فرانسيس ريشار، أمين المكتبة بـ «القسم الشرقى» من إدارة المخطوطات بالمكتبة الوطنية، من الكرم إلى حد تعريفى بأن المخطوط ٣٦٦٣ تم تجميعه داخل «غلاف عثمانى من القرن الثامن عشر»، ويحمل الملاحظة التالية: «مخطوط دى فنتير، مجموعة من الطرائف والأغانى التى تم جمعها على يديها»[٤٠].

والمقصود بـ «فنتير»: جان ميشيل فينتير دى بارادى، وهو مستشرق فرنسى عاش فترات طويلة فى اسطنبول وولايات عدة من المشرق العثمانى، جمع بين البحث المنهجى والعمل الدبلوماسى لحساب الحكومة الفرنسية. وفى ١٧٧٩، اكتسب لقب «مفسر» لما كان يدعى ـ آنذاك ـ مكتبة الملك؛ وفى ١٧٩٢، خلال الثورة، تقلد منصب «مفسر العربية والتركية» فى المكتبة الوطنية ذات التسمية الحديثة[٤١].

وفى ١٧٩٨، انضم فنتير إلى الدارسين العديدين الذين رافقوا نابليون بونابرت فى محاولته غزو مصر. واعتمد بونابرت على فنتير باعتباره مترجمه الرئيسى. وكان فنتير واحدا من أقدم الدارسين فى الحملة، وكان ـ فى ذلك الوقت ـ رحالا متمرسا فى الشرق. ويمتدح شارل رو Charles - Roux ـ فى تأريخه لهذه الحملة ـ فنتير بمصطلحات هومرية باعتباره «نستور الكتيبة العلمية»[٤٢]. وتوفى فى ١٧٩٩ أثناء الحملة الفرنسية، وخلال خروجها من مصر[٤٣].

وفيما يتعلق بمخطوط باريس ٣٦٦٣، يلاحظ السيد ريشار أن «الكثير من النصوص العربية الواردة به مكتوب بخط فنتير نفسه، هى والترجمات الفرنسية المصاحبة لبعض هذه النصوص»[٤٤]. وتحمل بداية «الخليفة المزيف» ملاحظة هامشية بالحبر: «مغامرات على شاه أو الخليفة المزيف. حكاية». وتشتمل القصة على توقيت الناسخ ١١٨٣ هجرية (١٧٦٩ م). وهذا التوقيت يفرض احتمال أن يكون فنتير قد نسخ «الخليفة المزيف» بنفسه، أو أن يكون قد كلف أحدا بالنسخ لحسابه، خلال إحدى الفترات المتكررة من إقامته فى اسطنبول.

٣ ـ تداخل الشعر والنثر

فى خطوطه العريضة، يمثل نص باريس ٣٦٦٣ القصة نفسها، إلى حد معقول، كما وردت فى B وMN، إلا أن نظام العبارات وتفاصيل السرد تختلف خلاله. وهناك اختلافات معينة تتضح للوهلة الأولى. فنسخة باريس ليست مقسمة إلى ليال، وتفتقر إلى رصيد العبارات المرتبطة فى B و MN ببداية ونهاية كل ليلة (أى: «وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»). وعلى العكس من الأسلوب الفصيح المستخدم

فى B و MN، فقد تأثرت نسخة باريس ـ بصورة واضحة ـ بالاستخدامات العامية المصرية، وخاصة فى حواراتها[٤٥].

ويتعلق الاختلاف الأكثر بروزا بطول كل نسخة. فنسخة باريس تتألف من حوالى ٤٢ صفحة من قطع «الفوليو» (من ٨١ ب حتى ١٢٣ ب)، وهى ضعف طول القصص فى B/ MN (عشرة آلاف كلمة إلى خمسة آلاف، تقريبا).

ويمكن تفسير هذا الاختلاف فى الطول ـ جزئيا ـ بالرجوع إلى القصائد الشعرية التى يتضمنها السرد النثرى فى كل نسخة. فنسختا B /MN تضمان ـ كل واحدة منهما ـ ١٦ قصيدة تصل ـ فى مجموعها ـ إلى ٥٨ سطرا، فيما يقدم نص باريس ٢٨ قصيدة، تصل فى مجموعها إلى ١٣٠ سطرا. وتميل قصائد B /MN كلها إلى الارتباط مباشرة بالفعل القصصى: هناك ١٤ منها تمثل قصائد تنشدها الشخصيات المختلفة فى الحكاية بعضها لبعضها الآخر، والاثنتان المتبقيتان تمثلان كتابات منقوشة على المداخل التى يقابلها بعض الشخصيات وهى تدخل أحد القصور. ونص باريس أكثر إسهابا فى استخدامه الشعر؛ فالكثير من القصائد ـ التى لم ترد فى B /MN ـ تمثل تفصيلا وصفيا إضافيا، بصورة زخرفية، يتعلق بإحدى الشخصيات الجديدة التى تم تقديمها، منذ لحظات، فى السرد النثرى. والمثال على ذلك، ما يرد من وصف قصر الخليفة المزيف؛ حيث يخرج من أحد المداخل عبد يقود العازف الأول الذى سيسلى ضيوف الشاب.وخرجت خلفه جارية بديعة الحسن والجمال، وصفها أحد الشعراء بأبياته التى تتحدث عن بديعة للحسن، بنهدين كرمانيتن، ولها طبع فاتن يأسر الرجال ويهلكهم. وقامت هذه الجارية بتقبيل الأرض بين يدى الخليفة الجديد[٤٦].

والكلمات الافتتاحية للقصيدة (بديعة حسن)تذكر بالجملة الوصفية «بديعة الحسن والجمال» الواردة فى الجزء النثرى السابق مباشرة؛ ونهاية السطر الثالث «بجمالها» تكشف الارتباط بين الشعر والنثر. ولنقارن هذا المقطع بالمشهد المماثل فى B/ MN :

«وخلفه جارية بارعة فى الحسن والجمال والبهاء والكمال فنصب الخادم الكرسى وجلست عليه الجارية»[٤٧].

ويفتقر مخطوط B/ MN إلى القصيدة، ولكن النسختين تكشفان عن بعض التشابه فى ترتيب الجملة: «خلفه جارية» و«الحسن والجمال» (لاحظ ـ أيضا ـ التطابق الوثيق بين «بديعة» و«بارعة»). وهو ما لا يعنى ـ بالضرورة ـ أن أحد النصوص مستمد ـ مباشرة ـ من الآخر؛ وأعتقد ـ بالأحرى ـ أن نص هذه الحكاية ـ على وجه خاص ـ الوارد فى طبعات ٣٦٦٣ و B/ MN مستمد، أساسا، من مصدر مخطوط مصرى مشترك. وهو مصدر يتضمن ـ فى جميع الاحتمالات ـ وصفا نثريا للجارية، مستخدما الجملة الوصفية التقليدية «بديعة الحسن»؛ وحفزت هذه الجملة منقح مخطوط ٣٦٦٣ (أو أحد أسلافه) على أن يدخل فى النص قصيدة تبتدئ بالكلمات نفسها.

وثمة عملية مشابهة تتعلق بمشهد الليل؛ حيث اصطحب المراكبى كلا من هارون وجعفر فى النهر لينتظرا من أجل المرة الأولى التى يشاهدان فيها الخليفة المزيف. وتم تقديم الحدث فى B/ MN على النحو التالى:

«عوم بهما قليلا وإذا بالزورق قد أقبل من كبد الدجلة وفيه الشموع والمشاعل مضيئة فقال لهم الشيخ أما قلت لكم أن الخليفة يشق فى كل ليلة ثم أن الشيخ صار يقول يا ستار لا تكشف الأستار ودخل بهم فى قبة»[٤٨].

هنا، يضرع المراكبى إلى «الستار»، أحد أسماء الله الحسنى، من أجل العون السماوى. ويتكرر جذر الفعل «ستر» نفسه فى مخطوط ٣٦٦٣، وإن يكن فى إطار أكثر درامية. ففى B/ MN، يحذر العجوز الراكبين قبل صعودهما من تهديد الخليفة المزيف بقتل أى شخص يتم ضبطه فى النهر؛ لكن الرشيد وجعفر - فى نص باريس - لا يتلقيان أى تحذير بالمرة من تهديد الموت، وهما يؤاجران العجوز ويستأجران قاربه. فهما يسمعانه يغمغم - جانبا - غمغمة مبهمة تخصه أكثر منهم:

«وقال لهما: تفضلا، يا سيدىّ العزيزين، والستار يستر. وهكذا نزلا، رغم أن الخليفة لم يفهم كلمات المراكبى «الستار يستر». وجدف بهما المراكبى وعبر النهر» [٤٩].

ومع اقتراب موكب الخليفة المزيف، يقدم لنا مخطوط ٣٦٦٣ المراكبى وهو يلعن نفسه - فجأة - على الطمع، ويلعن الراكبين على تسببهما فى قتله. وعندما يطلب منه الرشيد توضيح سبب هياجه، يكشف لهما أمر التحريم الذى أصدره الخليفة (المزيف). ويستكمل مخطوط ٣٦٦٣:

«قال الخليفة (الرشيد، وهو فى هيئة تاجر): «طالما أنك تعرف أن الخليفة قد منع الناس من الإبحار فى الليل، لماذا لم تخبرنا بذلك، قبل أن تقودنا إلى الهلاك؟»

رد عليه: «يا سيدى، عندما رأيتك تعطينى عشرين دينارا، أجبرنى فقرى على ذلك. ألم تسمعنى أقول: الستار يستر» ؟

قال له: «فما الذى نفعله الآن؟»

رد: «يا سيدى العزيزين، الستار يستر» وبكى وأنشد هذه الأبيات *:

إلهى أنت سترى

ومنك الستر خيمة

فجازنى بعطفك

مجازاة عميمة

وارحم ضعف حالى

بالأمن والسكينة

واشملنى برحمتك

بقدرة أسمائك الإلهية.

قال الراوى: عند ذلك، أشفق عليه الخليفة. وأخرج عشرين دينارا وقال له: اذهب بناء، أيها العجوز، إلى ذلك النفق المظلم، إلى أن يمر الخليفة، لعل الله يسترنا بستره العميم» [٥٠].

والجذر اللغوى «ستر» المطروح فى B/ MN يتم استخدامه - فى هذا المقطع من نسخة باريس - بصورة أكثر كثافة. وعلى منوال المثال نفسه الذى سبق درسه، المتعلق بجملة «بديعة الحسن»، فمن المرجح أن شكلا ما من الدعاء «يا ستار» كان موجودا فى المصدر المخطوط، الذى استمد منه مخطوطا B/ MN - فيما يبدو - حكاية «الخليفة المزيف». ففى نص باريس، يبدو أن كلمة «ستار» هى التى حفزت على تضمين القصيدة التى يتكرر الجذر «س - ت - ر» مرتين فى السطر الأول منها.

ومع انتهاء القصيدة، يكرر المنقح الكلمة نفسها فى رد الرشيد: «لعل الله يسترنا بستره العميم» (لاحظ استخدام كلمة «العميم» من أجل استدعاء كلمة أخرى من القصيدة). وقد تم تأطير الأبيات - على نحو فعال - بالكلمات «ستر - ستار - يستر»، التى تم تضمينها فى النص النثرى السابق واللاحق - مباشرة - للقصيدة.

* لم نعثر على الأصل العربى فى القاهرة للأبيات لأن الباحث ينقل عن مخطوطه - نسخة باريس

وثمة عملية مشابهة ترد فى مخطوط ٣٦٦٣، فى مشهد الاستضافة، داخل قصر الشاب، حين يقدم الطعام والشراب إلى الرشيد وجعفر. فالساقى يدور عليهم وينشد إحدى القصائد (وكل من الساقى والقصيدة لا وجود له فى مشهد الاستضافة الوارد بمخطوط B /MN). ويقدم نص باريس المشهد على ما يلى*:

«ثم إن الساقى ملأ الكأس، وأنشد هذه الأبيات:

فدع المساجد لمن يسكنونها

وهيا معنا إلى الحانة تسقينا

ما قال ربك ويل لسكير

بل قال ربك ويل للمصلينا

يقول الراوى: ثم إن الساقى بعدما أنشد هذه الأبيات، قدم الكأس للخليفة الجديد»(٥١).

وترتبط القصيدة بالسياق النثرى المحيط بها من خلال كلمة حافزة واحدة. فالجملة المتماثلة «ثم إن الساقى... أنشد هذه الأبيات» تتكرر سواء فيما قبل القصيدة أو بعدها مباشرة، ويشترك الفعل «تسقينا» مع «الساقى» فى الجذر الفعلى «س ـ ق ـ ا» نفسه.

وهكذا، ترتبط القصائد الثلاث التى سبق ذكرها ـ عن مخطوط ٣٦٦٣ ـ بمحيطها النصى من خلال كلمات حافزة مشتركة بين البيت الشعرى والنثر المحيط. وبلغة إسهامات الكلى فى القصة، فإن هذه القصائد تزين سياقها المباشر، دون أن تدفع بالحبكة، أو السرد النثرى الكلى، على نحو مهم؛ ولهذا فارتباطها بالسياق النثرى ـ بشكل عام ـ لفظى، أكثر منه موضوعى. وبهذا المعنى، فالقصائد الثلاث التى سبق ذكرها هى نفسها القصائد الغائبة عن مخطوط B/MN، والقائمة فى نسخة باريس من «الخليفة المزيف». غير أننا سنرى ـ فيما بعد من دراستنا هذه ـ قصائد عدة مشتركة بين B/ MN و ٣٦٦٣ تسهم فى تطور حبكة الحكاية وجوانبها الموضوعية.

ومن المفيد ـ فى تحديد أهمية هذه القصائد الثلاث ـ أن نراها من زاوية الأداء الشفاهى. فالجملة المتكررة (قال الراوى) الواردة فى مقطوعتين سابقتين تذكرنا بوسط الحكى الذى خرجت منه (ألف ليلة)(٥٢). وما يستحق الملاحظة ـ أيضا ـ أن «قال الراوى» تتكرر ـ فى النص ـ فى المفصل بين الشعر والنثر، ربما من أجل تنبيه الراوى الذى يراعى ـ مع هذه النصوص المكتوبة ـ التغيير فى نبرة الحكى وطريقة التوصيل. وقد نكتشف ـ أيضا ـ آثار الوسائل الحافزة للذاكرة، خلال اختبارنا لكلمات الحفز التى سبق ذكرها (بديعة الحسن، ستار، ساقى). فوجود الكلمة الحافزة (بديعة الحسن) خلال السرد النثرى ـ على سبيل المثال ـ يساعد الراوى على تذكر الشطر «بديعة حسن من تبدت لنا كذا» فى القصيدة التى عليه أن يلقيها.

وقد سبق ملاحظة أن نص B/ MN مكتوب بالفصحى، بينما يكشف نص ٣٦٦٣ عن تأثير العامية المصرية. ويمكن للمرء أن يبرهن على وجود مثال آخر لتأثير الأداء الشفاهى/ الحكى على النص المكتوب، يكمن فى العدد الكبير للتضمينات الشعرية التى نجدها فيه؛ ذلك أن المزج بين الشعر والنثر هو أحد خصائص الأداء الشفاهى، فى أشكال معينة من الحكى فى الشرق الأوسط. وقد توصلت «مارى إيلين بيج "Mary Ellen Page" ـ فى دراستها تقنيات الحكى عن رواة الملاحم الإيرانيين المعاصرين ـ أن الرواة كثيرا ما يضمنون قصائد مطولة فى السرد النثرى خلال أدائهم الشفاهى؛ وغالبا ما تكون القصيدة مستمدة من مجموعة أدبية مثل قصائد عمر الخيام. ويحقق تضمين الشعر فى السرد النثرى تنويعا فى الاستمتاع، من خلال تغير سير الأداء.

* هذه ترجمة لم يكن منها مفر لعدم تمكننا من الإطلاع على نسخة باريس .

وبالإضافة إلى ذلك، تكشف التضمينات الشعرية من الحالة التى يتم تقديمها فى المقطع النثرى: فقد توصلت بيج - على سبيل المثال - إلى أن الراوى قد يضمن قصيدة غنائية فى موضوع الصداقات الغابرة، وأيام السكر المنصرمة، عند نقطة السرد القصصى التى تنعى فيها إحدى الشخصيات مصيرها التعيس [٥٣]. ولاحظت «ناتالى مويل Natalie K. Moyle" - فى دراستها أشكال الأداء الحكائى فى تركيا - الوجود الممتزج للأغانى وأبيات الشعر والنثر فى الحكى الشفاهى الذى قامت بدراسته [٥٤].

٤- تعديلات الرواة واستخدام اللغة المسكوكة

فى تفسير الطول البالغ لنص الحكاية فى مخطوط باريس - بالمقارنة مع نصها فى B/MN - لم أعرض حتى الآن، سوى إلى تزيينات الأبيات الشعرية فى نص باريس. إلا أن المخطوط يقدم - أيضا - عدداً من أشكال التنميق النثرى غير القائمة - أو أقل تفصيلية - فى B/MN. وغالبا ما يسهب مخطوط ٣٦٦٣ فى وصف المشهد الذى نجده فى نسخنا المطبوعة مختصرا. ولنقارن - على سبيل المثال - الطرق التى يقدم بها النص عازفة العود الثانية وهى تتأهب لتسلية ضيوف الشاب بقصيدة مغناة. يقدم B/MN المشهد على النحو التالى:

«فجلست على ذلك الكرسى وبيدها عود يكمد قلب الحسود، فغنت عليه بهذين البيتين» [٥٥].

بينما يقدمه مخطوط باريس كما يلى:

«فجلست على الكرسى، ووضعت على ركبتها سنتير من الصاج مرصع بالذهب الوهاج، وفى جوانبه أربع جواهر، كل جوهرة قدر بيضة الحمام. ثم ربطت شرائطه على النغم ودقت عليه حتى ظن الجالسون أن المكان رقص بهم، وأنشدت تقول هذه الأبيات» [٥٦].

تبتدئ النسختان وتنتهيان بالأفعال نفسها: المغنية وهى تجلس وتنشد الشعر. غير أن التوسع فى هذا المشهد يختلف من نص إلى آخر. ففى B/MN ، توصف آلة المغنية بجملة سجعية وحيدة (عود يكمد قلب الحسود). لكن نص ٣٦٦٣ يستخدم كلمة «سنتير» بدلا من «عود»، فلا يدهشنا - بالتالى - أن يفتقر نص باريس إلى «يكمد قلب الحسود»، وهى جملة تم اختيارها - على ماهو واضح - من أجل التقفية. وبدلا من ذلك، يستخدم نص ٣٦٦٣ جملة سجعية مختلفة (من الصاج مرصع بالذهب الوهاج). ومن اللافت أن هذه الجملة تتكرر كثيرا فى (ألف ليلة): على سبيل المثال فى وصف B/ MN لبوابة القصر فى الحكاية نفسها (الصاج مرصع بالذهب الوهاج)، وفى وصف ٣٦٦٣ للبوابة نفسها (مع اختلاف طفيف: من الصاج مخلل بالذهب الأحمر الوهاج)، وفى التقديم المسهب للغاية لمدخل القصر فى حكاية «مدينة النحاس» من طبعة B/MN (باباً من الصاج متداخلا فيه العاج والأبنوس وهو مصفح بالذهب الوهاج [٥٧]. ويرد تنويع آخر على المجموعة اللفظية نفسها فى إشارة B/ MN إلى كرسى مزين فى «الخليفة المزيف» (كرسيا من العاج مصفحا بالذهب الوهاج) [٥٨]. وتصف طبعة ليدن حكاية زوج الخليفة - من سلسلة «الحمال»- العرش كالتالى: « سرير من العاج بالذهب الوهاج» [٥٩] .

ويمكن تشبيه مجموعة (صاج/ عاج/ وهاج) بعنقود تقفية مرن يوفر للمنقح هامشا للتعديل الإبداعى فى استخدامه، على نحو ما رأينا فى الأمثلة السابقة.

وهناك - أيضا - نموذج للتركيب المنمط للجملة فى عبارات أخرى من مخطوط ٣٦٦٣ ، تصف آلة العزف: «وفى جوانبها أربع جواهر، كل جوهرة قدر بيضة

الحمام». ويمكن مقارنة ذلك بالكنز الذى اكتشفته الملكة فى «حكاية زوجة الخليفة»: «جوهرة بقدر بيضة الحمام»، حسب طبعة ليدن، و«جوهرة قدر بيضة الأوزة»، وفق مخطوط B/MN (٦٠). ومرة ثانية، فالمرء يستشعر ـ هنا ـ وجود قالب لفظى يشكل المحاولات الوصفية، ويسمح للمنقح ـ فى الوقت نفسه ـ بالانحراف الإبداعى.

والخلاصة، أن تقديم نص باريس للآلة الوترية أكثر تفصيلا بكثير من وصف B/MN للعود. وبدلا من خلق عبارات جديدة تماما، أقام منقح نص ٣٦٦٣ وصفه المسهب بدمج ما يبدو أنه صياغات نثرية.

والواقع أن هذه المقطوعة كلها ـ الواردة فى ٣٦٦٣ ـ مبنية بالتوافق مع تقاليد معروفة فى حكايات (ألف ليلة). فمقطوعات الشعر فى (ألف ليلة) غالبا ما يتم إلقاؤها مع دخول جارية تحمل عودا أو آلة أخرى، وتعزف عليه وتبدأ الغناء (مع وصف القاعة ـ أحيانا ـ كأنها تعج بالضيوف). وفضلا عن ذلك، فالجملة المستخدمة هنا ـ فى نص باريس ـ «وأنشدت تقول هذه الأبيات»، أو التنويع عليها من قبيل «وأنشدت هذه الأبيات»، كثيرا ما تتكرر فى سياقات مشابهة على طول (ألف ليلة)، لتقطع النثر وتعلن عن الانتقال إلى الشعر(٦١).

وقبل استكمال مناقشة اللغة التقليدية فى هذه النصوص، من المفيد اختبار مجموعة أخرى من مقطوعات النثر الموجودة فى كل من ٣٦٦٣ و B/MN؛ ذلك المشهد الافتتاحى فى قصر الرشيد عند استدعائه «جعفر». يختصر B/ MN المشهد كالتالى:

«ومما يحكى أن الخليفة هرون الرشيد قلق ليلة من الليالى قلقا شديدا فاستدعى بوزيره جعفر البرمكى وقال له إن صدرى ضيق ومرادى فى هذه الليلة أن أتفرج فى شوارع بغداد وأنظر فى مصالح العباد بشرط أننا نتزيا بزى التجار»(٦٢).

بينما يبدأ نص ٣٦٦٣ على النحو التالى:

«حكى فيما سلف ومضى من أحداث الأمم الماضية أنه كان الخليفة هارون الرشيد ملك بغداد فى ذات ليلة من الليالى جالساً فى قاعة الجلوس. وبرفقته أربعة وعشرون من حاشيته. ومن بين هذا الجمع إبراهيم النظام، وإسحق النديم، وأبو نواس، وجعفر البرمكى الوزير الأكبر، ومسرور السياف، منزل العقاب»(٦٣).

وفى نسخة ٣٦٦٣، تطول المقدمة لتصف لهو المجموعة ـ المحادثة والنكات والشعر ـ إلى أن انقضى نصف الليلة، فانسحب رجال الحاشية إلى حجراتهم. ويستبقى الرشيد جعفر وهو يستأذن فى المغادرة؛ وعندما يخرج الجميع، عدا مسرور السياف، يسأل الخليفة وزيره:

«جعفر، أتعرف لماذا منعتك من الذهاب إلى بيتك الليلة؟»

أجاب: «العظمة لله، العليم بالخفاء!»

قال: «لقد جاءتنى ـ ياجعفر ـ فكرة أن نغير ثيابنا ـ أنت وأنا ومسرور، وأن نذهب بالقارب فى نهر دجلة، وأن نظل فى النهر حتى نهاية الليل، ثم نعود. فأنا مغموم وقلبى مقبوض. فخلال حياتى، ومع الصحبة التى يوفرها إلى ندمائى، والمزحات المرحة التى يطلقونها، والأبيات والقصائد البديعة، إلا أننى لا أشعر بالراحة. كأن القصر قد أصبح بالغ الضيق على! فداخلنى انقباض هائل فى الصدر»(٦٤).

وتفيد كل من النسختين من العناصر المشتركة فى عدد كبير من حكايات (ألف ليلة). فالخليفة ـ المهموم القلق ـ يستدعى أحد رجال الحاشية، باحثا عن التسرية: إلى جانب «الخليفة المزيف»، رصدت ثمانى حكايات

أخرى لهارون الرشيد من (ألف ليلة)، تستخدم هذا المشهد كمقدمة؛ وفى كل قصة يستخدم مزاج الخليفة أداة للتعجيل بالحدث القصصى الرئيسى[٦٥]. وفضلا عن ذلك، فنسق الكلمات المستخدم فى نسخة B/MN من «الخليفة المزيف» لوصف الحالة الشعورية للرشيد «قلق ليلة من الليالى قلقا شديدا» يتردد صداه ـ إلى هذا الحد أو ذاك ـ فى أربع من حكايات الرشيد: فحكاية «على الفارسى» ـ على سبيل المثال ـ تورد «قلق ليلة من الليالى»؛ وفى قصة «الأصمعى»: «ولم يزل قلقا فى نفسه قلقا زائدا»؛ وفى حكايتى «الشعراء الثلاثة» و «هارون والجارية» نقرأ: «قلق ذات ليلة قلقا شديدا»[٦٦]. وهو ما يفترض وجود نسق صياغى، مبنى حول الجذر الفعلى «ق ـ ل ـ ق»، من أجل رسم سيناريو يتكرر كثيرا فى (ألف ليلة).

وفى نسختينا من «الخليفة المزيف»، يتفقد الرشيد وصحبته بغداد، متخفين فى هيئة تجار. وذلك ـ أيضا ـ ما يمثل حيلة مشتركة فى عدد من الحكايات: «حميد الحمال»، و «تاجر عمان» و«الحمال ونسوة بغداد الثلاث»[٦٧]. ونسق الكلمات الذى يصف هذا التخفى يختلف من حكاية إلى أخرى؛ لكن المنقح يستخدم ـ فى كل حالة ـ عنصر القناع ليسهل من مواجهة الرشيد لجمع من الشخصيات أو المواقف غير المحتملة، التى تسور الحكاية. ولهذا، يمكن اعتبار عنصر التخفى فى «الخليفة المزيف» فعلا صياغيا، يتكرر فى حكايات مختلفة من (ألف ليلة)، ويؤدى وظيفة متماثلة فى كل حكاية من حكايات الرشيد.

وتستبقى مقدمة نسخة ٣٦٦٣ من الحكاية ـ على نحو ما ورد فى الترجمة السابقة ـ عنصر التقنع ووصف مزاج الرشيد، إلا أن ارتباطها بالمشهد كله أكثر تطورا بكثير من نسخة B/MN. ويفيد نص باريس من اللغة التقليدية فى كل المقدمة، من خلال التنميق البلاغى المفتقد فى B/MN. والجملة الافتتاحية فى نص باريس ـ «حكى فيما سلف ومضى من أحاديث العموم الماضية أنه كان...» ـ تتماثل مع افتتاحية «حميد الحمال»:

«ذكروا والله أعلم بغيبه وأحكامه فيما مضى وتقدم وسلف من الأحاديث فى خبر العموم الماضية أن هارون الرشيد..»[٦٨].

وتقدم طبعة ليدن من (ألف ليلة) قصة شهر زاد وشهريار بعبارات مماثلة:

«ذكروا والله أعلم بغيبه وأحكم فيما مضى وتقدم وسلف من أحاديث العموم أنه كان..»[٦٩].

ويرد نسق مشابه من العبارات فى مقدمات النسخ المخطوطة من قصص أخرى مثل «مدينة النحاس» و «الصياد والجنى»[٧٠].

وتختلف مقدمة ٣٦٦٣ ـ أيضا ـ عن نص «الخليفة المزيف» فى B/MN فى أنها تقدم الرشيد محاطا برجال الحاشية القائمين بالتسرية عنه. وقد اكتشفت عدم وجود أى تماثلات لفظية مع هذا المشهد فى حكايات (ألف ليلة) الأخرى؛ إلا أن وصف الرشيد وهو يسترخى فى قصره، يحوطه رجال الحاشية والشعراء، وهو يتسلى بإلقاء الشعر، يذكر بأجزاء من حكايات أخرى، مثل «أبو نواس والشبان الثلاثة»، و«هارون الرشيد والشعراء الثلاثة»، و«جبير بن عمير»[٧١].

ويؤكد «البيرت لورد»: «فى دراستنا الأنماط والأنساق المختلفة من الشعر القصصى الشفاهى ـ إننا، فى الواقع، نرصد «النحو» فى الشعر»[٧٢]. فهل يمكن ملاحظة أى «نحو» من هذا القبيل فى المقطوعات النثرية السابقة؟ فالمشهدان اللذان تم تحليلهما فى هذا الجزء من دراستنا ـ العازفة والعود، والرشيد فى قصره ـ قائمان فى مخطوط باريس و B/MN معا؛ وكما رأينا؛ فنسخة باريس هى الأكثر تفصيلا. ويبدو أن منقحى كل نص ـ فى توليفهم الحكايات ـ قد اعتمدوا ـ بدرجات مختلفة ـ على بعدين خاصين من التقليد القصصى الشفاهى فى (ألف ليلة):

١ـ رصيد الأحداث والإشارات التقليدية القائم فى عدد كبير من حكايات (ألف ليلة). ولذلك، فالأحداث التى سبقت الإشارة إليها مبنية من عناصر (موتيفات) قائمة فى حكايات أخرى من (ألف ليلة): فأحد المشاهد يتضمن دخول الجارية، وحركة جلوسها فى حضور الضيوف، وعزفها على العود، وإنشادها القصائد؛ وفى المشهد الثانى، الرشيد فى قصره محاطا برجال الحاشية، وبحثه القلق عن التسرية، ليلى ذلك استدعاؤه جعفر وقراره بالتخفى والتجول فى المدينة. وعنصر القلق / التخفى ـ وهو عنصر تقليدى ـ مشترك فى ٣٦٦٣ و B/MN، رغم أن الأول أكثر تفصيلا وإسهابا بكثير من الثانى.

٢ـ رصيد من العبارات المنمطة التقليدية، السجعية فى الغالب، التى يمكن اعتبارها صيغة نثر؛ وهى عبارات تساعد الراوى / المنشد فى تقديم الأحداث متكررة الوقوع. وهى صياغات يمكن التحقق منها فى كلا النصين؛ وكما سبقت الملاحظة، فجملة «قلق.. قلقا شديدا» ـ فى B/MN ـ تتردد فى أجزاء مشابهة من مغامرات أخرى عدة لهارون الرشيد. إلا أن صياغة ٣٦٦٣ لهذين الحدثين تقدم عبارات مسكوكة أكثر مما يرد بالنسخ المطبوعة. ويحقق منقح ٣٦٦٣ هذا الإسهاب ـ أساسا ـ من خلال العمل ضمن حدود استعارة الصياغات التقليدية. وثمة أمثلة على صياغات النثر لهذين المشهدين، من نسخة ٣٦٦٣:

أ ـ حكى فيما سلف: صيغة افتتاح.

ب ـ من الصاج المرصع بالذهب الوهاج: صيغة وصفية (للعود، وبوابة القصر، والعرش، والكرسى).

جـ ـ جوهرة قدر بيضة الحمام: صيغة وصفية (للمجوهرات).

د ـ وأنشدت تقول هذه الأبيات: صيغة انتقال من النثر إلى الشعر.

وتساهم المشاهد التقليدية وصياغات النثر ـ معا ـ فى مايمكن أن نسميه «نحو» الحكى فى (ألف ليلة)؛ ذلك النحو "grammar" المشترك فى (ألف ليلة) ونظائرها من قبيل مخطوط باريس ٣٦٦٣. ويستخدم المنشد هذا النحو فى ربط مشهد معين بحكاية معادة. وعندما يكون الحدث المحكى أحد الأحداث المتكررة فى (ألف ليلة)، فالأرجح أن نجد الوصف منمطا ـ إلى حد بعيد ـ ومتكررا فى حكايات أخرى مماثلة. وإذا ما فضَّل المنقح تطوير مصدره النصى، فإنه سيميل إلى تحقيق ذلك من داخل حدود استعارة الصياغات التقليدية. فالراوى ـ سواء ما إذا كان كاتبا أو منشدا ـ يفضل ألا يقوم بالتعديل من عدم.

٥ـ الخليفة فرعوناً: العنف فى المرآة

بعد بحث المسائل العامة للغة والتأليف فى نصوصنا الثلاثة، سأركز ـ الآن ـ على أحداث فردية من «الخليفة المزيف»، مع ملاحظة الطريقة التى تعالج بها النسخ المختلفة لقصتنا كل حدث.

وسوف نستعيد المشاهد الافتتاحية: الرشيد القلق ذات ليلة وهو يرتدى ملابس تاجر ويستأجر مراكبيا، ويعرف ـ وهو فى دجلة ـ بالموكب الروتينى للشاب الذى يزعم أنه خليفة. المنادون يتوعدون بالموت أى شخص يضبط خارج بيته فى الليل. فى الليلة التالية، يتجسس الرشيد وجعفر ومسرور على موكب الخليفة المزعوم، مرة ثانية، ويتبعونه إلى مرساه. على الشاطىء، يحاول الثلاثة تتبعه سرا، لكنهم يضبطون، ويتم تقييدهم بعنف من قبل مرافقى الشاب. ويقدم نص B/MN الحدث التالى على نحو موجز:

> «وأحضروهم بين يدى الخليفة الثانى فلما نظرهم قال لهم كيف وصلتم إلى هذا المكان وما الذى جاء بكم فى هذا الوقت قالوا يامولانا نحن قوم من التجار غرباء الديار

وقدمنا فى هذا اليوم وخرجنا نتمشى الليلة وإذا بكم قد أقبلتم فجاء هؤلاء وقبضوا علينا وأوقفونا بين يديك فقال الخليفة الثانى لا بأس عليكم لأنكم قوم غرباء ولو كنتم من بغداد لضربت أعناقكم»[٧٣].

ولكن مخطوط باريس يقدم هذا المشهد على نحو مسرحى أوضح بكثير من السابق: فالخليفة المزيف يجأر فى المضبوطين الثلاثة، ويصفهم بأنهم أشرار، ويذكرهم بالتحذير الذى أعلنه المنادون.

ويلى ذلك بتهديد نابض بالحيوية:

«أقسم بآبائى وجدودى الشرفاء، إذا ما لم تقدموا لى تفسيرا صادقا عن أنفسكم، سأقطع أيديكم وأرجلكم من خلاف! هل تهزأون بكلمتى، وتحقرون من شأنى؟ هل تعصوننى، وتخرجون على أوامرى؟. قال له الخليفة (الرشيد): الرحمة، ياخليفة رب العالمين، إلى أن نكشف لك عذرنا. وإذا ما قبلت العذر، فسوف يكون كرما منك؛ وإذا ما قتلتنا، فسوف يكون عدلا منك»[٧٤].

ويلفق الرشيد تفسيرا مسهبا. يبدأه ـ كما فى B/MN ـ بـ «نحن ناس غرباء الديار، ولا دخلنا فى بغداد إلا فى هذا اليوم»، لكن هذه العبارات ليست سوى نقطة الانطلاق للحكاية التى سيختلقها الرشيد. لقد رأينا الشوارع والأسواق مهجورة فى مدينتك، وعندما سألنا عن السبب، قال الناس لنا إن الجميع يقومون بنزهة على شواطئ دجلة. فعلنا الشئ نفسه واستأجرنا مركبا. وأخذنا المراكبى إلى الشاطئ الآخر حيث هبطنا ورحنا فى غفوة. وبعد استيقاظنا ـ على ما يستكمل الرشيد ـ رأينا على البعد ضوء المشاعل والشموع. وقد استحثنا المراكبى على أن نتبع الضوء؛ وزعم لنا أن ذلك لابد أن يكون حفل زفاف، ولو أننا شاركنا فى الموكب، فسوف ندعى إلى المشاركة فى الوليمة والضيافة. وبذلك، اعتقدنا أنك العريس ـ ذلك ما انتهى إليه الرشيد، مظهرا البراءة ـ ولم نسمع أبدا أى مناد يعلن تحذيرات أو أى شيء آخر. وبعد الاستماع إلى هذا العذر، رد الخليفة المزيف: «لو كنتم من أهل بغداد، كنت قتلتكم. ولكن طالما أنكم غرباء، فأهلا بكم!» [٧٥].

ورغم بعض التشابه فى تركيب العبارات فى النسختين (لاحظ «نحن .. غرباء الديار» فى بداية الحديث، فى كلا النسختين، والتماثل بين «لو كنتم من بغداد» ـ من B/MN ـ وبين «لو كنتم من أهل بغداد» فى رد الخليفة المزيف الوارد فى ٣٦٦٣) ، فإن أن نص باريس يقدم تفصيلا خياليا ليس قائما بالنسخ المطبوعة. أما ما هو مشترك فى النسختين، فيكمن فى التقديم الاستهلالى للخليفة المزيف من حيث هو شخص متقلب المزاج، سرعان ما يهدد الآخرين بالقتل، بينما أجبر الرشيد ومرافقاه ـ وهم محاطون بحراس متنمرين ـ على التحول إلى متوسلين. وهذا الدور المعكوس شائع فى عدد من مغامرات هارون الرشيد؛ فمنقحو (ألف ليلة) مغرمون بتوريطه فى مواقف ساخرة: ففى حكاية «خليفة»، يتحول الرشيد إلى صياد مبتدئ يعمل لدى صياد فقير، يشتم الخليفة على عدم كفاءته؛ وفى سلسلة «الحمال»، يوصف بأنه شخص مزعج، ويقيده عبيد الأسرة فى بيت أحد الغرباء، بسبب سؤاله سؤالا أحمق، تم تقييده بعده وتهديده بعقاب عاجل[٧٦] . وفى «الخليفة المزيف»، يواجه الرشيد صورته المعكوسة فى المرآة: فخدعة الشاب مقنعة، لأنه يقلد ولع الرشيد بالتقلب والعنف الاستبدادى.

ويتوسع مخطوط باريس فى هذا الكاريكاتير. فمما يستحق الملاحظة ـ بوجه خاص ـ تحذير الشاب الوارد فى المخطوط: «سأقطع أيديكم وأرجلكم من خلاف»، كصدى للقرآن (٧ : ١٢٤) : «لأقطعن أيديكم وأرجلكم من خلاف»، وهو تهديد فرعون للسحرة المصريين، فى مواجهتهم موسى وهارون. ولهذا، ينطق «ظل الذات»

الذى يلتقيه الرشيد بصوت المثال القرآنى للاستبداد الطغيانى فى التاريخ الإسلامى المقدس. وسوف يعاود الظهور هذا العنف كلما تقدم الليل.

وقد سبق أن ذكرت أن نسختى B وMN من «الخليفة المزيف» متماثلتان فى تصويرهما كل مشهد؛ فيما عدا استثناء وحيد يستحق الإشارة الآن. فالليلة ٢٨٦ تختتم ـ مباشرة ـ عقب رؤية الرشيد ـ لأول مرة ـ للخليفة المزيف، فى نهر دجلة. تنص نسخة MN:

«وأدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»[٧٧].

بينما تقدم نسخة B ما يلى:

«وقالت أختها دنيازاد لها (أى شهر زاد): «يالروعة وجمال حديثك، وبهجته ورقته!» فردت: «إن ذلك لا يقارن بما سأحكيه لكما فى ليلة الغد، لو عشت وأبقى الملك على».

عندئذ قال الملك لنفسه: «والله لن أقتلها حتى أسمع بقية حكايتها».

«وأدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»[٧٨].

وفى كلا النسختين تستخدم جملة السجع «وأدرك شهر زاد الصباح» بوصفها علامة صياغية تشير إلى الختام عند نهاية كل ليلة. ولكن المادة الإضافية فى B ـ تعليق دنيازاد، والمونولوج الداخلى للملك ـ هى أيضا صياغية، وتتكرر فى كل مكان من (ألف ليلة)[٧٩]. وفى «الخليفة المزيف»، ترد هذه الصياغات الإضافية بصورة مناسبة ـ على وجه خاص ـ إذ تذكرنا بوجود شهريار الملك المزاجى العنيف القلق، الذى تقص عليه شهر زاد حكاية خليفة قلق و«الشخص ـ الظل» الذى يقلد الخليفة فى صورته المتوعدة.

الهوامش:

(١) Dominique Sourdel, S. V. "al- Baramika", **The Encyclopaedia of Islam,** 2 nd ed.(Leiden: E.J.Brill, 1960), vol.1, p.1035.

(٢) Sourdel, op. cit., p. 1034. See also Carl Brockelmann, **History of the Islamic Peoples** (New York: Capricorn Books, 1960)) 115 and Philip K. Hitti, **History of the Arabs** (London: MacMillan & Co., 1956), pp. 295 - 296..

(٣) شمس الدين أحمد بن خلكان، **وفيات الأعيان** (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية ١٩٤٨)، الجزء الأول، ص ٣٠٣.

(٤) انظر على سبيل المثال حكاية **«التفاحات الثلاث»**.

Leiden, Vol. I, P. 221; **The False Caliph**, B, vol. i,p 463; **The City of Brass**, MN, Vol. 3, p.87. Cf. Quran 12. 111

(٥) ابن خلكان، مرجع سابق، ص ص ٣٠٣ـ ٣٠٤

Abu al- Hasan al - Masudi, **Muruj al - dhahab** (Les Prairies d'or), ed. C. Barbier de Meynard (Paris: l'Imprimerie Natio - nale, 1871), vol. 6, pp. 399 - 405.

(٦) ابن خلكان، مرجع سابق، ص ص ٢٩٢ـ ٢٩٣.

وتكمن المشكلة فيما إذا كانت مثل هذه التآريخ تستحق الثقة التاريخية. واهتمامى يقتصر ـ هنا. ببساطة ـ على رصد الأجزاء الواردة بتاريخ أصحاب الحوليات الشعبيين، التى يمكن أن تكون قد أسهمت فى تصوير الرواة لشخصيات **ألف ليلة**.

(٧) محمد بن جرير الطبرى، **تاريخ الرسل والملوك** (بيروت: مكتبة خياط، د. ت)، الجزء ١١، ص ص ٦٧٨ ـ ٦٨٠؛ والمسعودى، مرجع سابق، الجزء ٦، ص ٣٩٦ـ ٣٩٨.

(٨) B,vol. I,p. 472.

(٩) B, Vol. I, p. 480

(١٠) Edward William Lane, **The Arabian Nights'Entertainments** (New York: Tudor Publishing, 1927), P. 1136.

(١١) توجد حكاية «التفاحات الثلاث» في:

B,vol I, pp. 51 - 54 (Nights 18 - 19); MN, Vol I,pp. 141 - 148 (Nights 19 - 20); Leiden§, vol. L,pp. 219 - 225 (Nights 70- 72).

وبالنسبة إلى عدد من حكايات **ألف ليلة** التي أدرسها - هنا - فلا يوجد لها نظير في مخطوط «جالان Galland القرن الرابع عشر» والتفاحات الثلاث استثناء.

وقد راجعت أيضا نسخة التفاحات الثلاث، المتضمنة في:

Paris' Bibliotheque Nationale MS 4678, **Kitab alf laylah wa - laylah**, ff. 125a - 129 b. ، إلا أنني لم أعثر إلا على قليل من الاختلافات الملحوظة.

(١٢) D. Pinault, "Stylistic Features in Selected Tales from **The Thousand and One Nights**" (Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1986), pp. 61 - 63.

(١٣) القصيدة قائمة في B وMN، إلا أنها مفتقدة في نسخة ليدن. والنسخ الثلاث - موضع المعالجة في هذا الجزء التمهيدي - موضع مقارنة في Pinault, op. cit., pp. 214 - 228.

(١٤) Leiden vol. I, p. 219.

(١٥) MN,vol I,p. 142; cf. B, vol. I,p. 51.

(١٦) هذا النص مسجل في القائمة الخاصة بمكتبة سلطان المدارس تحت رقم Ms 238 والعمل غير مؤرخ، إلا أن الورقة La تحمل ختما بتاريخ ١٢٤٧ هـ (١٨٣٢م).

(١٧) al - Dhakhirah, ff. 26 - 3a

(١٨) محسن مهدي، ومظاهر الرواية والمشافهة في أصول **ألف ليلة وليلة**، «مجلة معهد المخطوطات العربية» ٢٠ (١٩٧٤)،.ص ص ١٢٦ - ١٢٨. انظر- أيضا - مقارنة مهدي بين B ونص جالان في تقديمه الجزء الأول من طبعة ليدن ص ص ٤٠ - ٤٥.

وقد تمت معالجة مسألة الاختصار في مخطوط B في:

Pinault, "Bulaq, Macnaghten, and the New Leiden Edition Compared: Notes on Storytelling Technique from the Thousand and One Nights," **Jounal of Semitic Studies** 32/1 (Spring 1987), pp. 127 - 143.

(١٩) للمقارنة بين الاختصارات والإضافات السردية في نسختي Bوليدن، انظر:

Pinault, "Bulaq...," pp. 130 - 141,

(٢٠) Roger Allen, "An Analysis of the Tale of the Three Apples" from **The Thousand and One Nights,**" in **Logos Islamikos: Studia Islamica in honorem Georgii Michaelis Wickens,** ed. Roger M. Savory and Dionisius A. Agius, Papers in Mediaeval Studies 6 (Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1984), p. 54.

(٢١) B, vol. I, p. 53; cf. MN vol. I, p. 147 and Leiden, vol. I, p. 224.

(٢٢) Mia Gerhardt, **The Art of Story - Telling: A Literary Study of the Thousand and One Nights** (Leiden: E. J. Brill,1963), pp. 169 - 170.

(٢٣) ابن خلكان، مرجع سابق، ص ٣٠٣

(٢٤) MN vol. l,p. 142; cf. B vol. I, pp. 51 - 52 and Leiden vol. I,p. 220.

(٢٥) لمعرفة ملخص الأحداث المرتبطة بسقوط البرامكة، انظر الطبري، مرجع سابق، ص ص ٦٨٠ - ٦٨١ و Sourdel, op. cit., pp. 1034 - 1036

(٢٦) Leiden, vol. I,pp. 220 - 221; cf. B vol. I,p. 52 and MN vol. I,p. 143.

(٢٧) استخدمت هذه البنية - على سبيل المثال - لتقديم عفريت جامع العادلية في **معروف الإسكافي** (B . vol. 2,p. 598)، والغول المتخفي في شكل فتاة في ابن الملك (Leiden vol. I,p. 100)، والزوج المسجون في **الأمير المسحور** (MN vol. I,p. 44).

(٢٨) **The Enchanted Prince**: Leiden, vol. I, pp. 113 - 114; The Two Viziers: Leiden, vol. I, P. 244.

(٢٩) رشدي صالح (محقق)، **ألف ليلة وليلة (القاهرة: دار الشعب ١٩٦٩) ص ٨٦ عمود ٢.**

(٣٠) تتفق طبعة ليدن و MN في وصف قتل جعفر شنقا B(vol.1,p.52), (Lei.den vol. I, p. 220 and MN vol. I,p. 143) بينما تفضل MN (vol. I, p. 53; (VOL. I,P. 52) B

(٣١) Leiden, vol. I, p. 223.

(٣٢) B vol. I,p. 53; MN VOL. I,p. 145.

(٣٣) MN vol. I, p. 147. B (vol. I,pp. 53 - 54) متماثلان ـ بالفعل ـ فيما عدا ما يتعلق بحذف بعض التفاصيل الوصفية. وطبعة ليدن (vol. I, pp 224 - 225) أكثر تفصيلا من كل من النصوص المصرية فى عبارات حدثين: انطواء جعفر على نفسه فى البيت لثلاثة أيام، واحتضان جعفر ابنته. ومن الناحية الأخرى يفتقر مخطوط جالان (الذى استخدم أساسا لطبعة ليدن) إلى جملة B/MN: «فوجد فى جيبها شيئا مكببا». ويضعف غياب هذه الجملة من تطور السرد فى النص السورى، على نحو ما أدرك مهدى نفسه، فيما يبدو. ولذلك، ففى تحقيقه مخطوط جالان، أدخل ـ فى النص ـ جملة مستمدة من مخطوط «جون» ريلاندز "John Rylands" (وهو نموذج متأخر ـ فى منتصف القرن الثامن عشر ـ للفرع السورى من مخطوطات ألف ليلة؛ وقد تم وصف هذا النص بإيجاز فى تقديم مهدى لطبعة ليدن، ص ٢٩). وتقول هذه الجملة: «فرأى فى جيبها شيئا مكببا». ويستبعد مهدى ـ فى تحفظه على التخريجات ـ معظم القراءات المختلفة، ويميل إلى إدخال ما يستشعر ضرورته ـ فحسب ـ لجعل السرد قابلا للفهم. واسم الخليفة على التفاحة يحدد ماهيتها، باعتبارها مأخوذة من بساتين الخليفة فى البصرة التى سبق ذكرها فى بداية القصة.

(٣٤) Euripides, **Iphigenia in Tauris**, trans. Witter Bynner, in **The Complete Greek Tragedies**: Euripides II (Chicago Press, 1969), pp. 140. 147.

(٣٥) Ibid., pp. 154 - 156.

(٣٦) Aristotle, **Poetics**, Chapter xvi, trans. S. H. Butcher (New York: Hill & Wang, 1961),p86

(٣٧). انظر النصوص العربية لـ **الخليفة المزيف** فى الليالى ٢٨٥ ـ ٢٩٤ فى طبعتى B vol. I, pp. 459 - 468 and MN vol. 2, pp. 157 - 176, وهذه القصة غير قائمة فى طبعة ليدن أو مخطوط جالان الذى أعتمدت عليه ليدن فى طبعتها.

(٣٨) فى إحدى العبارات، يسقط نص MN (ص ١٦٠) كلمتين نجدهما فى نص B: يقول نص MN «فالتفتوا إليه وأمعنوا فيه مائتى مملوك»، بينما يقدمها نص B كالتالى: «فالتفتوا إليه وأمعنوا فيه النظر فوجدوا فيه مائتى مملوك» (ص ٤٦٠). وفى جميع الأحتمالات، فلابد أن هذا الاختلاف قد نشأ عن تعب تحريرى، لا عن اختيار جمالى: يبدو أن منقح MN (أو بعض ناسخى المخطوطات الأوائل، الذى اعتمد على أحد نصوصهم) قد أصابه التشوش بفعل تكرار كلمة «فيه» فى جملة واحدة؛ والنتيجة إسقاط جملة كاملة (وقواعد النحو المرتبكة فى الجملة العربية فى MN تدفع إلى افتراض أن نسق الكلمات فى B قائم ـ أيضا ـ فى المصادر المصرية المخطوطة، التى استندت عليها طبعة MN). وأيضا، فأول إشارتين تردان فى MN إلى موكب الخليفة المزيف (ص ١٥٨) تستخدمان كلمة «حراقة» بدلا من «زورق» التى ترد فى B، فى محاولة ـ ربما ـ لجعل مركب الخليفة أكبر قليلا. وبعد هاتين الجملتين، يستخدم MN «زورق» فى بقية الحكاية، على نحو ما يفعل B. كما لو أن منقح MN (أو سلفه) قد شرع فى تغيير مصدره النصى، إلا أنه تخلى ـ بعدئذ ـ عن استكمال المهمة.

(٣٩) Le Baron de Slane, **Catalogue des manuscrits arabes**, Bibliotheque Nationale, Departement des Manuscrits (Paris: Imprimerie Nationale, 1883 - 1895), P. 625.

(٤٠) Personal Communication in a letter from M. Richard, dated Dec. 13, 1989.

(٤١) Ibid

(٤٢) F. Charles - Roux, **Bonaparte: Gouverneur d'Egypte** (Paris: Librairie Plon, 1935), p. 332

(٤٣) Ibid. See also J. Christopher Herold, **Bonaparte in Egypt** (New York: Harper & Row, 1962), p. 332

(٤٤) Personal communication, Dec. 13, 1989.

(٤٥) قارن ـ على سبيل المثال ـ المقاطع المتماثلة التالية:

B ص ٤٦٠: فما استقر بهم الجلوس مع الشيخ ساعة حتى جاء زورق الخليفة الثانى وأقبل عليهم.

٣٦٦٣ ص ٩٠ ب: وإذا بالقنجة بتاع الخليفة الجديد مقبلة.

B ص ٤٦٢: وهذا من بعد الإنعام على الخدام والحواشى، فإن كل بدلة شققتها لواحد من الندماء الحضار.

٣٦٦٣ ص ١٠٠ أ: يفهموا الخدام والندماء بتوعى لأن كلما شققت بدلة يأخذوها الندماء والخدام.

Bص ٤٦٣: وجلست عندى وقالت لى هل أنت محمد الجوهرى فقلت لها نعم هو أنا مملوكك وعبدك فقالت هل عندك عقد جوهر يصلح لى.

٣٦٦٣ ص ١٠٤ أ: فلما جلست سلمت على فرددت عليها السلام وقلت لها ياستى نهارنا مبارك وسعيد برؤياك. هل من حاجة تعوز بقضائها . قالت نعم، لى عندك حاجة عظيمة، فإن كانت عندك كان سعدك مقبلا، قال فقلت لها ياستى ما تكون، قالت أريد عقد جوهر يكون على مرادى.

(٤٦) يشير نص باريس ٣٦٦٣ إلى الشاب باسم «الخليفة الجديد»، بينما يستخدم نص B/MN اسم «الخليفة الثانى».

(٤٧) B vol.I, p. 461;cf. MN vol. 2 ,p. 163.

(٤٨) B vol. I, p. 459; cf. MN vol. 2, p. 158.

(٤٩) Paris 3663, fol. 84a

(٥٠) Fol. 85a

(٥١) البيت الأخير من القصيدة مقتبس من القرآن (١٠٧ : ٤): «فويل للمصلين». وقد أوقف الشاعر ـ بلا توقير ـ الرسالة علي رأسها بإسقاطه الآية القرآنية التالية، «الذين هم عن صلاتهم ساهون».

(٥٢) ثمة مناقشة مهمة للطرق التى تعكس بها نصوص **ألف ليلة** المكتوبة أداء الرواة للحكايات، فى
Petter Molan, "The Arabian Nights: the Oral Conection, **Edebiyat** n. s. Volume II, nos. I & 2 (1988), 191 - 199,

(٥٣) Mary Ellen Page, **Naqqali and Ferdowsi: Creativity in the Iranian National Tradition** (Ph. D. diss., University of Pennsylvania, 1977), pp. 61 - 74.

(٥٤) Natalie Kononenko Moyle, **The Turkish Minstrel Tale Tradition** (Ph. D. diss., Harvard University, 1975). pp. 102 - 122 - 124.

(٥٥) B vol. I, p. 462; cf. MN vol 2, p. 164.

(٥٦) Paris 3663, fol. 97a - b.

(٥٧) B vol. I, p. 461 and MN vol . 2, p. 161; Paris 3663, fol. 93b; B vol. 2, p. 49 and MN vol. 3, p. 107.

(٥٨) B vol. I, p. 461 and MN vol. 2, p. 163.

(٥٩) Leiden vol. I, p. 204.

(٦٠) Leiden vol. I, p. 204; MN vol. I, p. 124.

(٦١) See e. g. Leiden vol. I, pp. 143. 144; Bvol. I, pp. 29, 30, 321 - 322, 335.

(٦٢) B vol. I, p. 459; cf. MN vol 2, p. 157 .

(٦٣) Fol. 8Ib.

(٦٤) Fol. 82a - b.

(٦٥) B vol. I:" **Ali the Persian** (p. 468), **Jubayr** (p.503), **Harun and the Slave -Girl** (p. 518), **Harun and the Three Poets** (p. 567); B vol 2: al **Asmai** (p. 173), **The Lover Jamil al Udhri** (p. 176), **The Lovers of Basrah** (p. 181), **The Merchant of Oman** (P. 526).

(٦٦) See note 65 above for page refernces

(٦٧) **Rabat** (Bibliotheque al - Hassania) MS 6152, fol. 27b; B vol 2, P. 526; B vol I, p .28.

(٦٨) **Rabat** MS 6152, fol. 27b

(٦٩) Leiden, vol. I, p. 56.

(٧٠) Paris Ms 3651, fol. 40a; Paris Ms 3655, fol. 57b.

(٧١) B vol. I, pp. 562 - 564; B vol. I, pp. 567 - 568; B vol I, p. 503.

(٧٢) Albert Lord, **The Singer of Tales** (New York: Atheneum, 1978), pp. 35- 36.

(٧٣) B vol. I, p. 460; cf. MN vol. 2,p. 161.

(٧٤) Paris 3663, fol. 92a - b.

(٧٥) ff. 92b - 93b.

(٧٦) B vol. 2, pp. 366 - 367; B vol. I, p. 31

(٧٧) MN vol. 2, p. 159.

(٧٨) B vol. I, pp. 459.

(٧٩) 460See e. g. Leiden vol. I, pp. 81, 85, 114, 122.



إيزيس خلف قناع شهرزاد

أساليب فن القص المصرى وطرائق انتشاره

حسن طلب*

«قال سعيد بن عقبة: كنت بحضرة المأمون حتى قال وهو فى قبة الهواء: لعن الله فرعون حين يقول: «أليس لى ملك مصر»، فلو رأى العراق ! فقلت: يا أمير المؤمنين لا تقل هذا فإن الله عز وجل قال: «ودمرنا ما كان يصنع فرعون وقومه وما كانوا يعرشون»، فما ظنك يا أمير المؤمنين بشئ دمره الله هذا بقيته ؟!»

«إيزيس.. أين المهــــرب منك ومن أوزيريس؟!».

كانت هذه صيحة الشاعر الألمانى «جيته» فى مواجهة الحصار الإيزيسى الذى لم ينل منه الزمان حتى لو بلغ مئات القرون، ولا المكان حتى لو قامت دونه القارات والصحارى والمحيطات! وكيف يفلت الإنسان من حصار يضربه عليه ضميره، أو من قيمة تترجم وعيه العميق بالحق والخير والجمال، منذ أن اكتشف هذا الوعى ذاته فأدرك الإنسان لأول مرة إنسانيته على ضفاف النيل منذ سبعة آلاف عام ؟!

وليس غير إيزيس من يرمز بجدارة ونبل إلى هذا الوعى، إيزيس الإلهة بين البشر والإنسانة بين الآلهة، إيزيس الزوج الوفية والأم الرءوم، إيزيس حاملة مشعل الحضارة وربة النور فى مواجهة قوى الشر والظلام، إيزيس الخالدة الباقية إذ يذهب غيرها ويضيع فى الزحام، إيزيس الثابتة المرابطة حين ينهزم الآخرون وتخور شكائمهم، إيزيس الآملة مهما تكالبت عليها المثبطات وهجمت دواعى اليأس، إيزيس أول من خرج من مصر كى تنتصر للحياة على الموت، إيزيس الساحرة المتحولة التى لاتنفد حيلها ولايجدب خيالها؛ ألم تتحول إلى امرأة عجوز كى تخترق الحصار المضروب عليها من مجمع الآلهة

---

* شاعر وناقد مصرى.

للحيلولة دون وصولها إلى ابنها «حورس» فى أثناء الفصل فى نزاعه مع «ست»؟ ثم ألم تتحول إلى فتاة لامثيل لجمالها كى تغوى «ست» وتنتزع منه اعترافاً بحق ابنها حورس فى لقب «إله الموتى» دونه؟! ثم إلى عصفور غريد يصدح بأغنية النصر على أغصان شجرة، وأخيراً إلى تمثال حجرى بلا رأس كى تواجه عقوق الابن وانفعاله الأهوج فى لحظة غضب قاتلة [١]؟!

إنها إيزيس، تقيم على الأرض فتشيع فيها الحب والطمأنينة، وتحرس نيل مصر وتدفع عنه الوحوش والكواسر حتى لقد مات أكثرها عطشاً [٢]، ثم تعرج إلى السماء فتصبح النجم شديد اللمعان سوبدو Sopdu كما عرفه المصريون، أو الشعرى اليمانية Sirius كما عرفته الشعوب من بعدهم[٣]؛ لاتكاد تسطع في السماء حتى يتدفق النيل بالفيضان فتنتعش البلاد وتخصب الأرض ويَعم الخير أعلى البلاد وأدناها؛ إنها إيزيس حامية القيم الممسكة بعرى الدين؛ فحين مزق «ست» النصوص الدينية وتركها نهبا للرياح، جمعتها إيزيس ثانية وضمت أجزاءها بعضاً إلى بعض من جديد، كما يروى علينا بلوتارخوس Plutarchos [٤] فى معادلة رمزية للرواية الأخرى التى جمعت فيها الإلهة أشلاء زوجها أوزيريس؛ بحيث لانعرف أين الرمز وأين المرموز فى هذه المعادلة الموحية، وليس مهماً أن نعرف بقدر ما هو مهم أن نستكمل بعداً جديداً من أبعاد هذه الأم الرمزية لكل فرعون من ملوك مصر كما يشير منطوق النصوص[٥]، ولكل إنسان كما يشير مضمونها ومغزاها الإنسانى الحميم؛ ألم تكن إيزيس أما مثالية فى رعايتها ابنها حورس وحمايته إلى أن شب عن الطوق وأصبح قادراً على مواجهة خصم أبيه؟ فهى إذن رمز الأمومة على إطلاقها وعنوان الحماية للأطفال جميعاً [٦]، ولا يمكن أن تكون كذلك إلا إذا خرجت من الحدود المصرية إلى أبنائها فى كل مكان، على اختلاف أجناسهم.

كان البشر كلهم أبناء إيزيس بمعنى من المعانى كأنها أصبحت النموذج الأصلىArchetype بتعبير يونغ C.T.Jung للأم الإلهة الحامية، القائمة منذ الأزل كما يدل المعنى المباشر لاسمها [٧]؛ وقد عبر الإغريق عن هذه الدلالة حين ادعوا إيزيس لأنفسهم وضموها إلى آلهتهم؛ فجعلوها ابنة لإله الزمن كرونوس Kronos فى رواية ديودور الصقلى[٨]، أو للإله بروميثيوس Prometheus فى رواية بلوتارخوس[٩]، أو للإله هيرمس Hermes المثلث العظمة (أو النعمة أو الحكمة)، وألبسوها القناع الإغريقى؛ فأصبحت إيزيس هى ديميتر Demeter كما أصبح أوزوريس هو ديونيسوس Dionysos، وانتشرت عبادتها تحت اسم «عبادة إيلوزيس Eleusis» كما أثبت ذلك العالم الفرنسى بول فوكار P.Foucart [١٠] وأيده علماء آخرون.

ومن القناع اليونانى إلى القناع المسيحى، يبدأ فصل جديد فى قصة تحولات إيزيس، لتختلط عبادتها بما كان يسمى «العبادة المريمية Mariolatry» [١١] نسبة إلى السيدة مريم العذراء، بعد أن بسطت حمايتها على عبادها وأتباعها فى روما وبومبى ثم بعد ذلك فى سائر أوروبا؛ حيث لاتزال بقايا تمثالها فى كولونيا قائمة[١٢]، مع عبارة على قاعدة التمثال تقول: «إيزيس التى لاتقهرIsidi Invicte»، ولم تفقد إيزيس خلف كل هذه الأقنعة أيا من خصائصها؛ فهى دائما راعية الأسرة وحامية الزواج، وداعية الحد من الشهوات الجامحة واللذات الجارفة [١٣]. فالأقنعة تتعدد ولكن الوجه يظل واحداً، ولايكلفنا ذلك أكثر من أن ننزع القناع لنرى الطلعة الإيزيسية نفسها، فى كل مرة، واضحة لا تخطئها العين.

ووقفتنا الآن ستكون أمام قناع جديد من أقنعة إيزيس، ووجه الجدة فيه أننا لم نتعود على النظر إلى وجه شهرزاد، بطلة (ألف ليلة وليلة)، على أنه قناع يخفى وراءه الوجه الحقيقى القديم، الذى هو النموذج الأصلى

لكل امرأة تتحدى المصاعب وتقتحم المخاطر فى سبيل إقرار الأمان واستعادة الحق ونشدان الوئام العائلى، كما لم نتعود على أن ننظر إلى شهريار على أنه الإله (ست) وقد عاد إلى أصله الآسيوى [١٤] فى زى ملك يقيم كل ليلة طقسا وحشيا بتبرير واهٍ من الرغبة فى الانتقام، وهو طقس وحشى يختلط فيه الشبق الجنسى بالعطش إلى الدماء؛ بحيث لا يعود القتل وممارسة الجنس سوى مظهرين لفعل نفسى تدميرى واحد، وهو فعل ترتفع دلالته من مجرد قتل الزوجة التى يبنى بها شهريار كل ليلة، إلى إفناء البشر جميعا عن طريق إفناء النساء، بما يحول دون التزاوج والتناسل قاطبة.

ويحيلنا هذا الفعل الشهريارى العدمى إلى أسطورة إنقاذ البشرية من الفناء التى تعلق بها المصريون؛ فتناقلوها عبر الأجيال ونقشوها على جدران مقابرهم كى يشيروا بها من طرف خفى إلى الميل الإنسانى نحو الشر[١٥] والمغالاة فى الانتقام وحب التنكيل بالآخرين والبطش بهم كلما سنحت الفرصة. وإذا كانت عناية «رع» الإلهية قد تدخلت فى هذه الأسطورة لتستنقذ ما تبقى من البشر من بطش «حتحور»، فإن العناية الإلهية أيضاً هى التى أرسلت إيزيس فى قناع شهرزاد، كى تستنقذ البشرية من بطش شهريار؛ كأن البشرية لاتكاد تنجو دائما إلا بما يشبه المعجزة فى كل مرة من المرات التى تعرضت فيها لخطر الفناء؛ أو لنقل: بما يشبه السحر.

وحديث السحر يعود بنا من جديد إلى إيزيس؛ تلك التى عرفت بأنها العظيمة فى أعمال السحر[١٦]، وإذا كانت قد جربت منذ القديم ألوانا من الطقوس السحرية فى صراعها ضد قوى الشر بطريقة يعز فهمها على غير المصريين، فإنها ستجرب من خلف قناع شهرزاد سحراً جديدا يصل إلى أفهام البشر كافة، ويأخذ بمجامع قلوبهم، فيصبحون هم وشهريار مسحورين مأخوذين بما تلقيه الساحرة الصناع على مسامعهم من غرائب الحكايات وعجائب القصص.

كيف يكون القص سحراً؟! ليس هذا بالسؤال الذى يمكن أن يلقيه سامعو شهرزاد، فسؤالهم المتوقع: كيف لايكون؟! ومع ذلك، فليس السحر بالنشاط الغريب على الفعاليات الإنسانية الأخرى؛ فهو كما يعلمنا فريزر إما أن يكون سحراً نظريا Theoretical، فهو حينئذ يشتبه بالعلم، أو عمليا Practical فهو يلتبس بالفن[١٧]. وإذا كان هذا الرأى يصدق على ظاهرة السحر بشكل عام، فإنه يصدق بشكل خاص على السحر المصرى القديم.

تعلق المصريون القدماء بالسحر وآمنوا به. تشهد على ذلك الممارسات الشعبية التى تحتل فيها الرقى والتعاويذ مكاناً مركزياً إلى الحد الذى جعل المصريين غامضين دائماً أمام الشعوب الأخرى التى أساءت فهمهم[١٨]، ولم تعرف عن حياتهم الروحية فى الغالب إلا مظهرها، فاتهمت أفكارهم الدينية بالاستغلاق والجمود. مع أن الدرس الحديث أثبت أن الأساطير الدينية المصرية كانت من المرونة بمكان، فقد اتسعت لتأويلات وتحويرات شتى، فعملت بذلك على إذكاء الخيال وحضت على الإبداع[١٩] بما تركته من مساحات مفتوحة للإضافة أو الحذف، وقد أدى ذلك فى النهاية إلى تحول هذه الأساطير من مجرد موضوع دينى إلى موضوع للتسلية والإمتاع[٢٠] بفضل ما تنطوى عليه من حبكة قصصية ممتعة.

إن سبيل البحث عن الأصول الأولى لحكايات (ألف ليلة وليلة) أصبح اليوم فى حاجة إلى جهود جديدة تضاف إلى الجهود التى عبد بها الرواد الأوائل هذه السبيل، ونخص بالذكر الجهود التى تمت خوالى عشرينيات هذا القرن على يد الألمانى إينو ليتمان Enno Littmann، وريشر O.Rescher وزميلهما جوزيف هوروفيتز Josef Horovitz الذى نشر عام ١٩١٥ بحثاً رد فيه الأشعار الواردة فى (ألف ليلة وليلة) إلى أصولها، ثم بحثاً آخر عن نشأة (ألف ليلة) عام ١٩٢٧[٢١]، وكان

أوستروب Oestrup قد نشر دراسته الأساسية عن (ألف ليلة وليلة) عام ١٩٢٥؛ ولم ينقل شئ من هذه الدراسات إلى العربية ـ فيما نعلم ـ حتى هذه اللحظة!

ولايشكل البحث فى الأصول الفرعونية لـ(ألف ليلة وليلة) إلا جانبا واحدا ـ أو لنقل اتجاهاً واحداً من اتجاهات عدة ـ يمم الباحثون أوجههم إليها. وإذا مااستثنينا الآراء النادرة الشاذة التى يميل أصحابها إلى إثبات الأصالة العربية لحكايات (ألف ليلة) كما ذهب مسيوفيل G.Weil مثلا [٢٢]، فسوف نجد أن أغلب الباحثين عن مصادر (ألف ليلة وليلة) قد يمموا أوجههم صوب آسيا ليبحثوا عن ضالتهم فى التراث الفارسى والهندى، أو صوب أوروبا، على نحو ما فعل المستشرق جرونيباوم G.E.Von Grunebaum الذى حاول أن يرد ـ بغير قليل من التعسف ـ بعض الموضوعات القصصية فى (ألف ليلة وليلة) إلى مصادر يونانية [٢٣]. ومهمتنا هنا أن نمتحن المصدر الأفريقى ممثلا فى أقدم حضارة إنسانية، لافى أفريقيا فحسب، ولكن فى العالم كله، ألا وهى الحضارة الفرعونية فى مصر القديمة.

إن الغرض الذى نطرحه هنا يتلخص ببساطة فى أن مجموعة حكايات (ألف ليلة وليلة)، فى بنائها الفنى العام وفى كثير من موضوعاتها وتقنيات سردها، تعود إلى نظائر أقدم من التراث القصصى للحضارة المصرية القديمة، غير أن إلقاء الفروض شئ، وامتحانها شئ آخر. ويهمنا قبل أن نمضى فى امتحان هذا الفرض، أن نشير إلى أنه ليس جديدا تماما فى مجال الدراسات التى تناولت أصول الحكايات الشعبية والخرافية، فمنذ أثبتت الكشوف الجديدة والدراسات الحديثة فى علم المصريات Egyptology أن هناك تراثا مصريا فى القصص يفوق ما عداه من فروع الأدب الأخرى[٢٤]، وأن كثيراً من نصوص هذا التراث القصصى ترجع إلى تواريخ أقدم من مثيلاتها لدى الشعوب الأخرى، منذ ذلك الحين أصبح علماء الأدب الشعبى يسلمون بالأصول المصرية لكل القصص القديم، خاصة ذلك الذى يدور حول موضوعات السحر واللصوصية وأصناف الحيل المختلفة[٢٥]، ولاشك فى أن الفضل الأول فى ذلك يعود إلى السفر النفيس الذى نشره المصرولوجى الرائد ماسبيرو G.Maspero جامعا فيه كل ما وصلت إليه يده من نصوص؛ فراد بهذا العمل ـ الذى وصفه ألن جاردنر A.Gardiner بأنه أرفع ما وصلت إليه أعمال ماسبيرو ـ الطريق لكل من كتبوا بعده عن الأدب المصرى القديم عامة، والقصص على وجه الخصوص، ومن هؤلاء جاردنر نفسه، وآدولف إرمان A.Erman وبلاكمان A.M.Blackman الذى نشر عام ١٩٣٢ كتابا عن القصص المصرية فى الدولة الوسطى (Middle Egyptian Stories)، ثم نشر جوستاف لوفيفر عام ١٩٤٩ كتابه (Romans et Contes Egyptiene de l'epoque Pharaonique). وقد أفاد فيه من المحاولات السابقة، خاصة محاولة ماسبيرو، وأضاف ماتم اكتشافه من نصوص قصصية جديدة، غير أنه وقف عند نهاية العصور الفرعونية بعيد الغزو الفارسى، فلم يضمن كتابه القصص الشعبى البطلمى الذى جمعه ماسبيرو، ولم يجمع القصص المصرية التى وصلتنا عن طريق غير مباشر من خلال المخطوطات الإغريقية أو القبطية، أو حتى من خلال كتب الرحالة والمؤرخين وعلى رأسهم هيرودوت Herodotus. ولم يترجم إلى العربية ـ للأسف ـ من كل هذه الدراسات والنصوص المهمة وغيرها مما لم نذكره، سوى كتاب لوفيفر الذى اشتمل ترجمة كاملة لستة عشر نصاً مابين رواية وقصة قصيرة، مع مقدمة تحليلية مستقلة لكل نص، فضلا عن المقدمة النقدية المهمة التى عالجت القضايا العامة التى تثيرها هذه النصوص. أما المصريون المتخصصون فى هذا الميدان، فلم يقدموا عملا واحداً متكاملا عن فن القص عند المصريين إلى الآن، ولا حتى عن الأدب المصرى القديم بشكل عام، منذ العمل الرائد اليتيم الذى قدمه المرحوم سليم حسن ونشره فى جزئين عام ١٩٤٥ بعنوان (الأدب المصرى القديم).

وفي مقدورنا الآن أن نعد بضعة وعشرين نصا قصصيا من التراث الأدبي لمصر القديمة؛ هي خلاصة ماتم حتى الآن من جهود علماء المصريات، بما يدل على أن فن القصة يأتي في الصدارة من فنون الأدب المصري القديم من حيث كونه أبعد هذه الفنون أصولا وأثبتها قدماً، فوق ما يمتاز به من حسن الصياغة ودقتها، ثم متابعة الفكرة وتطورها [٢٦]. ولم يكن تطور الأدب عامة والقصة خاصة ممكنا دون تطور اللغة الهيروغليفية من صورتها التقليدية الأولى إلى صورة أكثر حيوية ومرونة، بعد أن تسربت إليها الروح الشعبية والتعبيرات العامية [٢٧] فتحولت إلى ما يسميه علماء المصريات «المصرية الوسيطة Middle Egyptian» التي ازدهرت في الفترة مابين عام ٢٢٤٠ و١٩٩٠ قبل الميلاد[٢٨]؛ وتميزت بكونها لغة مركزة وأنيقة ذات نظام كامل ودقيق للتسجيل الكتابي[٢٩]. أما التجديد الحقيقي للأدب فقد كان مرتبطا بجعل لغة الحديث هي نفسها لغة الكتابة الرسمية في عهد أخناتون[٣٠]. وفي هذا الإطار يمكننا أن نتحدث بثقة عن وجود كتاب قصة بمعنى الكلمة في مصر القديمة، خاصة بعد أن أثبتت بحوث عالم المصريات الروسي كوروستوفتسيف Korostovtsev، عن الكتابة في مصر القديمة، أن مصطلح الكاتب لايقف مدلوله في الحضارة المصرية عند مفهوم الناسخ كما كان شائعا، ولكن يتعداه إلى مفهوم الإنسان المثقف المتعلم[٣١]، بما يقترب من مصطلح «المؤلف»، كما نفهمه من ثقافتنا المعاصرة.

غير أن وجود كتاب القصة لاينبغي أن يصرف انتباهنا عن الحقيقة المعروفة حول انتشار الأمية بين عامة المصريين في ذلك العهد، فإذا أضفنا إلى هذه الحقيقة، حقيقة أخرى معروفة أيضا، هي أن القلة المتعلمة لم يكن مسموحا لها بارتياد مكتبات المعابد في أغلب الأحوال[٣٢]؛ حيث تتوفر الكتب الأدبية والدينية، وصلنا إلى نتيجة فحواها أن وصول القصص إلى الجمهور، أو بمعنى أصح عملية التلقي، ما كانت لتتم على نطاق واسع إلا من خلال راوٍ وجمهور من المستمعين، كما ظل يحدث طوال العصور في تلقي الملاحم والحكايات الشعبية. ولم يكن عالم المصريات الكبير أدولف إرمان A.Erman مجانبا الصواب حين لاحظ أن الشاعر الذي يرتقي دكته العالية في المقاهي البلدية، ليس سوى امتداد لتقليد مصري قديم، يعود إلى صورة الشاعر القصاص الذي كان يتحدث منذ القدم إلى الشعب في الشوارع والطرقات، حديثاً يلمس فيه آلام الناس وآمالهم، مستمدا مادة قصصه وشعره من حياتهم أولا، ومن حياة الآلهة والأبطال والملوك ومغامرات الرحالة ثانيا. ويرى إرمان برهانه على هذا فيما وصلنا من قصص مصرية قديمة؛ ذلك أن الشاعر/ القاص المعاصر، يتحدث في الغالب عن شخصيات تاريخية لها مكانتها في الشجاعة والكرم والبطولة، كالظاهر بيبرس أو هارون الرشيد، وكثير من القصص المصرية القديمة ينحو أيضاً هذا المنحى[٣٣]، ففيها من القصص التاريخي قصة (سنوحي) و(فتح يافا) و(سياحة ونأمون) وغيرها من قصص يدور حول شخصيات الفراعنة الأبطال مثل سقنرع وتحتمس الثالث، هذا إلى جانب القصص الخيالي وقصص الغرائب والمعجزات والقصص الديني، فضلا عن القصص الذي وصلنا من خلال مخطوطات قبطية مثل قصة (قمبيز) وقصة (نقطانب) وقصة (بيتوبستس) وقصة (الكاهن خاموس)[٣٤]، وغيرها مما ترجم إلى اللغات الأجنبية كالإنجليزية والفرنسية والألمانية، ولايزال مجهولا عند قراء الأمة التي أبدعته.

نحن، إذن، أمام تراث قصصي غني ومتنوع، وإن كان غير معروف لأصحابه، فإذا علمنا أنه مع الغنى والتنوع يمتاز بكونه أقدم إبداع إنساني وصلنا في هذا الباب من كل الحضارات القديمة، بما في ذلك حضارة النهرين والحضارة البابلية [٣٥]، أصبح من حقنا، بل من حق هذا التراث علينا، أن نقف لنتأمل التأثير الذي من

المتوقع أن يكون هذا التراث قد تركه على المحاولات القصصية التالية؛ خاصة فى قصص الشعوب الشرقية القديمة، وبشكل أخص مجموعة (ألف ليلة وليلة).

لقد كان لعلم المصريات فضل تعريفنا بهذه النصوص التى كان الزمن قد طواها لقرون. أما كيف هاجرت هذه النصوص إلى الثقافات الأخرى فأسهمت فى تشكيل الخيال الإنسانى وإمداده بزاد لاينفد، فهذا هو شأن علم الأنثروبولوجيا؛ حيث تتكفل إحدى نظرياته، وهى النظرية الانتشارية Diffusionism، ببيان ذلك.

والانتشارية واحدة من النظريات التى تفسر نشوء الحضارات وتطورها إلى جانب النظريات الأخرى التى تتعارض معها جزئياً أو كلياً؛ مثل الوظيفية Functionalism والتطورية Evolutionism. وما يهمنا منها هو الجانب الذى يعرف بالانتشار الثقافى Cultural Diffusion الذى يقوم على فكرة أساسية فحواها الإقرار بالندرة النسبية للاختراعات الجديدة، مما يجعل أوجه الشبه بين الثقافات المختلفة يعود بصفة عامة إلى الانتشار من مركز أصلى، أكثر مما يعود إلى الاختراعات المتوازية أو المستقلة [٣٦]، بدليل ماكان قد لاحظه جورج نيبورG.Niebuhr من أنه لايمكن إيراد مثل واحد عن قوم متوحشين وصلوا إلى المدنية وحدهم [٣٧] دون مدد من أية أفكار خارجية تنتشر إليها من مركز حضارى أعلى أو من مراكز عدة، والحجج الدامغة المؤيدة لهذه الفكرة مبسوطة فى مؤلفات رواد الانتشارية الأوائل، مثل جرابنر F.Graebnerوالأب شميدت W.Schmidt واللورد رجلان L.Reglan، وغيرهم من القائلين بهجرة الأفكار[٣٨] وتفسير التاريخ على أساسها.

وقد تفرعت عن النظرية الانتشارية العامة؛ نظرية أخرى جديدة يعود الفضل فى ظهورها إلى تطور علم المصريات من خلال الاكتشافات الأثرية الجديدة والدراسات التحليلية الرائدة التى قدمها علماء المصريات الأوائل. وقد أصبحت هذه النظرية تعرف بنظرية «الأصل الواحد للحضارة». ولأن ذلك الأصل الواحد عند أصحاب هذه المدرسة ليس سوى مصر، فقد أصبحت هذه المدرسة تعرف باسم «الانتشارية المصرية»، أو «المدرسة المصرية فى الانتشارية» كما يسميها جمال حمدان[٣٩]، ومن أعلامها: إليوت سميث Elliot Smith و و.ج. بيرىW.J. Berry و و.هـ. ريفرز W.H. Rivers، الذين أثبتت بحوثهم الأثرية Archaeological أن مصر هى البلد الذى تزكيه كل الحقائق موطنا للحضارة، وهى المصدر الأول للوحى المتجدد الذى ألهم الحضارات المجاورة خلال قرون كثيرة [٤٠]. وقد أصبح بالإمكان تتبع مسار الحضارة المصرية فى أثناء تغلغلها إلى أقطار العالم كافة بفضل الدراسات التفصيلية الكثيرة التى قدمها هؤلاء الرواد؛ بحيث ارتسمت فى النهاية خريطة دقيقة لعملية الانتشار المصرى الذى يمتد جنوبا إلى السودان لجلب الخشب والصمغ، ويصل إلى قبائل «البانتوا» فى أوغندا [٤١] وروديسيا وبقية المناطق فى أفريقية الوسطى، ثم يمتد شمالا إلى كريت واليونان وجزر بحر إيجة، ويتجه شرقا إلى كنعان (فلسطين) وسورية والأناضول، ثم إلى الجزيرة العربية بحثاً عن البخور والذهب، ومنها إلى باب المندب ثم إلى رأس الخليج العربى؛ حيث تم تأسيس مستعمرة مصرية كانت ذات أثر كبير فى قيام الحضارة السومريةSumerian والعيلامية Elimites بحثا عن النحاس واللازورد[٤٢]. وتستمر موجات الانتشار المصرية لتتوغل شرقا حتى تصل براً إلى شمال الهند[٤٣]، بينما كانت موجة أخرى قد عبرت المحيط حتى وصلت إلى الشاطئ الهندى عام ٢٥٠٠ق.م[٤٤]. وتستمر موجات الانتشار المصرى إلى الشرق برا وبحرا حتى تصل إلى جنوب شرق آسيا [٤٥] ومشارف المحيط الهادى، وبالتحديد إندونيسيا والملايو وكوريا، ثم اليابان[٤٦] والصين، كما يدل على ذلك بعض البحوث الحديثة، خاصة بحث الأستاذ De Guignes الذى أثبت أن الحضارة الصينية ترجع أصولها إلى مستعمرة أقامها المصريون هناك، كما توحى بذلك

الأكوام الهرمية التى عثر عليها فى الصين فى منطقة «سيانغ فو» التى تواجه أضلاعها الجهات الأربع الأصلية كما فى الأهرامات المصرية. ومما يؤكد انتماء هذه الأهرامات الصينية إلى الحضارة المصرية، أن الصينيين أنفسهم لايعرفون عن بنائها شيئا (٤٧). ولانريد أن نستمر أكثر من ذلك فى تتبع الخريطة التفصيلية التى رسمها العلماء الانتشاريون لتوغل الحضارة المصرية غربا وشمالا فى أوروبا إلى الجزر البريطانية؛ حيث عثروا هناك على ممرات حجرية Long barrows على طراز المدافن المصرية (٤٨)، إلى غير ذلك من شواهد أثرية فى بلدان أوروبية أخرى، مما قد يوقع فى الظن بأن هناك تضخيماً للتأثير المصرى يروج له الانتشاريون؛ فقد لاحظ جمال حمدان أن هناك مبالغة إما بالإيجاب أو بالسلب فى تقييم دور مصر الحضارى (٤٩)، غير أن ما يعصم الانتشاريين من شبهة التضخيم أو المبالغة، هو أنهم ليسوا شعراء متحمسين أو فنانين مفتونين بالحضارة المصرية فهم يتركون لخيالهم العنان، بل هم علماء لايعرفون إلا الدليل المادى والقرينة الأثرية، وإذا كان هناك من نقد يمكن أن يوجه إليهم، فهو ما فعله جوردون تشايلد G.Childe حين دفع بأن القرينة الأثرية وحدها لاتكفى لإثبات عملية الانتشار إثباتا قاطعاً (٥٠)، أما الحديث عن التضخيم أو المبالغة فهو غير ذى موقع هنا، لأن الاعتدال قد يصح له أن يكون فضيلة أخلاقية، ولكن لايجوز أبداً أن يصبح فضيلة علمية.

*

وقد وجدت المدرسة الانتشارية صدى لها فى علم الفولكلور، فأصبح القول بانتشار الأساطير والخرافات، بما تنطوى عليه من حكايات شعبية، اتجاهاً أساسياً (٥١) له أنصاره، وهو الاتجاه الذى ساد حديثا تحت اسم «نظرية الاستعارة» (٥٢). وعلى الرغم من الاتجاه الآخر المقابل الرافض فكرة البحث عن المنشأ الأول، وهو الاتجاه الذى تزعمه بيديه Bedier (٥٣)، فإن فكرة المقارنة بين الثقافات وعناصرها المختلفة ظلت دائماً مغرية بالبحث والتنقيب عن المصدر الأول، وعن الآليات والقوانين التى تحكم انتقال العناصر الثقافية أو هجرتها من ذلك المصدر الأول إلى مناطق أخرى. وقد أسفر الجهد المبذول فى هذا المجال عن كشف حقائق بالغة الأهمية لما نحن بصدده، فقد ثبت مثلا أن الجماعات البشرية تستطيع أن تقتبس الثقافة من جماعات تختلف عنها فى الأصل دون حساب للتشابه فى النمط الاجتماعى أو الحضارى العام؛ إذ ليس فى التكوين البيولوجى للإنسان ما يحول دون ذلك (٥٤)، وهذه هى القاعدة التى بنى عليها علماء الفولكلور رأيهم فى أن تشابه موضوعات الحكايات الشعبية فى الثقافات المختلفة، إنما يعود إلى الصلات التاريخية بين هذه الثقافات، وليس إلى القرابة أو الأصل العرقى المشترك (٥٥)، وتتمثل تلك الصلات فى التجارة، وخير مثل لها ما قامت به الشعوب المتاجرة، كالعرب واليهود، من دور ملموس فى نقل الحكايات الشعبية والأساطير (٥٦). وتمثل الحروب والهجرات، شأنها شأن التجارة، قنوات أخرى للانتشار، قد لاتقل أهمية عن القنوات المعروفة.

لقد عرفنا، إذن، أن تراث مصر يحتوى على قصص بالمعنى الحقيقى للكلمة، كما يعبر دريتون Drioton وفاندييه Vandier فى عملهما المشترك، وهى قصص مليئة بالروح والخيال؛ فالتاريخ والسحر والتخيل المحض ممزوجة فيها بنسب متساوية (٥٧). وعرفنا أيضاً أن هذا القصص هو الأقدم فى الجانب الأكبر منه، فلم يبق إلا أن نعرف الكيفية التى انتشر بها هذا التراث القصصى كى يسهم فى تكوين مجموعة (ألف ليلة وليلة)، دون أن يعنى ذلك إنكارا لإسهامات الشعوب الشرقية الأخرى، من هنود وفرس وعرب، فى صياغة هذه المجموعة والإضافة إليها.

وربما لانجد صعوبة كبيرة فى توضيح التأثير الحضارى الذى تركته مصر على جيرانها الأقربين فى

الجزيرة العربية والشام. وقد شمل هذا التأثير مجالات عدة تتوزع بين الدين واللغة والعمارة والفنون بشكل عام عن طريق النشاط الحربى والتجارى وربما عن طريق الهجرة أيضاً. وقد سلك هذا النشاط طرقا أصبحت اليوم معروفة؛ حيث ثبت أن مصر منذ أواخر الألف الرابع قبل الميلاد عرفت طريقها إلى الجزيرة العربية وبلاد «بونت» على الساحل الأفريقى من خلال وادى الحمامات ثم البحر الأحمر[٥٨]. والحديث عن الصلة بين قبائل العرب البائدة من جهة، والمصريين القدماء من جهة أخرى، لايزال يشغل الباحثين فى ضوء القرائن الأثرية النادرة التى يواجهها كل من يريد أن يعرف شيئا عن تلك القبائل البائدة التى ذكرها القرآن الكريم تحت أسماء: «عاد» و«ثمود»[٥٩] وأشباههما من القبائل الغامضة مثل«العماليق» و«جرهم» وإلى حد ما «خزاعة». ولايحتاج الأمر فى إثبات العناصر الثقافية المشتركة إلى كل هذا الجهد الذى يصرفه بعض الباحثين للتدليل على أن المصريين الفراعنة هم أصل العرب العاربة[٦٠]، أو فى الاتجاه المضاد ـ لإثبات أن العرب هم أصل المصريين[٦١]. فالانتشار الثقافى لايحتاج كى يتم إلى الأصل العرقى المشترك، وكل ما يعنينا فى هذا المقام هو وجود القرائن الدالة على ذلك الانتشار. ونحن، فى حالة الصلة التاريخية بين المصريين القدماء والعرب، لدينا الكثير من القرائن فى مجالات شتى؛ فبقايا المعابد فى اليمن تدل على أنها كانت مشيدة على طراز البازيلكا Basilica المستطيل الذى تطور فيما بعد إلى المربع، كذلك كان معبد «خور رورى» فى «عمان»[٦٢]. ولم تكن «اللات» سوى صخرة مربعة بالطائف[٦٣]، وفى الحبشة، على الجانب الآخر، ينطبق الأمر على أقدم معبد هناك وهو «يحا»[٦٤]، والنموذج الأقدم لهذا الطراز المعمارى هو ابتكار مصرى[٦٥]. وقد انتقل النحت فى الجبال من مصر إلى الجزيرة العربية كما جاء فى التنزيل عن أصحاب الحجر: «وكانوا ينحتون من الجبال بيوتا آمنين»[٦٦]. وما تركه لنا «الأصطخرى» من وصف لهذه الجبال المنحوتة [٦٧] لايدع مجالا للشك فى أصلها المصرى، بل إن المؤرخ اليمنى «نشوان الحميرى» يخبرنا عن موضع باليمن فيه بناء عجيب، والغريب أن اسم هذا الموضع هو «هرم»[٦٨]، فهل يكون هذا الاسم تصحيفا أو تحويرا لاسم مدينة مصرية الطراز هى «إرم» ذات العماد التى لم يخلق مثلها فى البلاد؟!

ولو تركنا العمارة والنحت إلى العقائد الدينية، فإن المادة التى بين أيدينا يضيق عنها المقام، ويكفى أن ننظر إلى التوحيد المصرى وفكرة خلق العالم من الكلمة إذ قال له: كن، فكان[٦٩]، وغير ذلك من الأفكار الدينية الفلسفية التى ظهرت منذ الأسرة الأولى فى منف حوالى ٣٢٠٠ق.م. قبل أن تظهر فى المسيحية والإسلام بعشرات القرون. أما عبادة الشمس التى لايشك أحد فى أصلها المصرى، فقد صارت هى ديانة «همدان»[٧٠] من عرب الجنوب، بل لقد مر وقت كان فيه لفظ (الإلهة) مرادفا للفظ (الشمس)، كما يدلنا هذا البيت الجاهلى[٧١]:

تروَّحنا من اللعباء عصراً

فأعجلنا الإلهة أن تؤوبا

وحين تنتشر الديانة بعيدا عن موطنها الأصلى، فإنها تجلب معها بالضرورة أساطيرها وطقوسها وآدابها، أو على الأقل بعض ما يلائم الوطن الجديد من النصوص الدينية والأدبية. وإذا صح أن القصة قد خرجت من عباءة الأساطير الدينية[٧٢]، فلنا أن نتوقع حجم التأثير الأدبى الذى يمكن أن يصحب انتشار الأساطير المصرية بين ربوع العرب العاربة. وتشير كتب الأخبار إلى شيوع هذه الأساطير لدى هذه القبائل، خاصة تلك التى قامت على أمر البيت الحرام فى مرحلة من تاريخها مثل «جرهم» و«خزاعة»، ولعل ماكان معروفا عن هذه القبيلة الأخيرة من أنها كانت:

«تحيط بعلم العرب العاربة والفراعين العتاهية وأخبار أهل الكتاب، وأنها كانت تدخل البلاد للتجارة فتعرف أخبار الناس»[٧٣].

يصلح مثالا لإحدى الطرق التى انتشرت بها الأساطير والقصص المصرية، ولكن السؤال الذى يواجهنا هنا هو: وأين إذن صدى هذه الأساطير فى التراث العربى القديم؟

لقد وقف الإسلام منذ اللحظة الأولى وقفة حاسمة ضد «أساطير الأولين» التى لابد أنها كانت شائعة لدى عرب الجاهلية كما نفهم من النص القرآنى نفسه، بل إن مصطلح «الأساطير» كان معروفا لدى الجاهليين قبل نزول القرآن كما نفهم من كلمة قالها الشاعر المخضرم «عبد الله بن الزبعرى» قبل إسلامه؛ يهجو بها «قصى ابن كلاب» أبا قريش[٧٤]:

ألهى قصيا عن المجد الأساطير
ورشوة مثل ماترشى السفاسير
وأكلها اللحم بحتا لا خليط له
وقولها: رحلت عير، أتت عير

وتشير الأساطير فى اشتقاقها اللغوى إلى ما هو مسطور من النصوص على الجلد أو على الحجر أو ماشابه ذلك من مواد أخرى تتيحها البيئة. وهنا نستطيع أن نضع أيدينا على وسيلة أخرى انتقلت بها الأساطير المصرية، بخلاف وسيلة الانتقال الشفاهى عبر رحلات التجارة، ألا وهى النصوص المكتوبة، خاصة تلك المنقوشة على الحجر حسب الابتكار المصرى. وقد أشارت كتب الأخبار إلى لقى أثرية من هذا النوع فى الجزيرة العربية، لعل أهمها على الإطلاق هو الكتاب الذى وجدوه منقوشا على الحجر فى مقام البيت الحرام[٧٥] ولانعرف الآن عن مصيره شيئا، كما لانعرف عن مضمون الأساطير والقصص التى كانت زاد السمر منذ أيام «جرهم»؛ ضاع ذلك كله أو أغلبه فأصبحنا كما يقول شاعر هذه القبيلة البائدة « مضاض بن عمرو الجرهمى»[٧٦]:

كأن لم يكن بين الحجون إلى الصفا
أنيس، ولم يسمر بمكة سامر

وبنزول القرآن الكريم، أبدلت العرب بقصص السمر هذه قصصا آخر مقدسا هو «أحسن القصص» حسب التعبير القرآنى. أما القصص المدنس، فلم يعد له مكان فى هذه اللحظة الأولى من عمر الإسلام على الأقل؛ حيث حمل الرسول صلى الله عليه وسلم على «المتهوكين» الذين يكتبون القصص غير الإسلامى وأنذر من يقربهم من المسلمين، وخدع أبوبكر الناس حتى يجمعوا له مابين أيديهم من كتب، فلما جمعوها أحرقها، ثم حرم عمر على الناس تقييد العلم، أى تسجيل أى نص سوى القرآن فى كتاب، حتى لو كان حديثا شريفاً من أحاديث الرسول الكريم[٧٧]، ولابد من أن يكون جانب كبير من التراث الأسطورى والقصصى المدون قد ضاع فى هذه المحرقة الكبيرة لاسيما القصص الوثنى المدنس الذى لايخالجنا شك فى أن معظمه كان وافدا من الحضارات القديمة فى وادى النيل والنهرين، مادامت قصص أهل الكتاب؛ خاصة بنى إسرائيل، قد ظلت محفوظة فى القرآن، وإذا كانت مصر، كما جاء فى حديث نبوى رفعه ابن عباس هى «عش إبليس وكهفه ومستقره»، كما أن السند هى «مداد إبليس»[٧٨]، فليس لنا أن نتوقع قصصا يبقى مما يوحيه الشيطان أو يمليه على أتباعه المصريين والهنود.

على أن الصراع بين القصص المقدس والقصص المدنس لم يحسم نهائياً، فما ربحه القصص المقدس لم يكن سوى الجولة الأولى. وإذا كان المسلمون الأوائل قد أحرقوا التراث الأسطورى والقصصى المدون غيرة منهم على القرآن، فإنهم لم يكن لهم من سبيل على ما وقر فى قلوب الناس ورسخ فى الذاكرة الشعبية مما يتناقله الناس فى مجالسهم ويروونه فى أسمارهم. وسرعان ما وقع الراوى أو القاصStory teller الإسلامى فى النقيضة التى فصل القول فيها العلامة همايون كبير H.Kabir؛ فأبان كيف كان هذا القاص يقع بين شقى رحى: تحريم الإسلام الأساطير[٧٩] من جهة، ونفور الناس من الوعظ الأخلاقى الجاف المباشر من جهة ثانية، فلا خلاص أمامه من هذا المأزق إلا بأن يلجأ إلى الأساطير والقصص ليحارب رواة الأساطير وسمار الليالى المتهافتين على

غرائب القصص وجاذبية التشويق، بالسلاح نفسه، فإذا لم يجد فى التاريخ شيئا من ذلك، اخترعه هو اختراعا [٨٠].

يستمر الصراع بين القصص الدينى أو المقدس، والقصص الدنيوى أو المدنس، على طول التاريخ العربى الإسلامى، فى ملحمة إنسانية شائقة؛ لو شمر لها باحث من أولى البأس لترجمها إلى ملحمة علمية رفيعة، فوعى وأوعى، وأمتع واستمتع، ولأوضح لنا قبل ذلك وبعده السياق الذى يمكن أن نرصد من خلاله التداخل والتفاعل بين التراثين القصصيين العظيمين: الدينى والدنيوى، منذ ترجمة (كليلة ودمنة) ثم (بلوهر وبوذاسف)[٨١] و(ألف ليلة وليلة) فى أيام «المأمون» أو «المنصور» كما تذكر سهير القلماوى[٨٢]، إلى ما أسفرت عنه هذه الترجمات من رواج قصصى على المستويين الدينى والدنيوى. فعلى المستوى الدينى، اشتعلت حمية القصاص فأطلقوا لخيالهم العنان وقد لمسوا ما للقصص من تأثير هائل على نفوس البشر، وبلغ بهم الشطط فى التأليف القصصى إلى الحد الذى حذر منه «ابن الجوزى» فى كتاب دال هو(تلبيس إبليس)[٨٣]، فالخيال القصصى لايوجد إلا حيث يوجد الشيطان؛ ومع ذلك فقد ذابت الحدود بين الخيال الدينى والخيال الشعبى (الفولكلورى) فى القص، كما يبدو بالذات من قصة المعراج المروية عن ابن عباس بما لحقها من إضافات القصاصين المجهولين[٨٤]، وخيالات المتصوفة فى آثارهم التى استلهمت الإسراء والمعراج[٨٥]، أو فى القصص الصوفى الخالص مثل (رسالة الطير) لابن سينا (ورسالة الطير) للغزالى و(الغربة الغربية) للسهروردى، وكذلك لاينبغى أن ننسى ما يتداخل مع القصص الدينى والصوفى من قصص فلسفى يتمثل فى قصة (سلامان وأبسال) وقصة (حى بن يقظان) . أما القصص القصيرة المؤلفة بهدف الاعتبار والعظة، فهى كثيرة، نشير منها إلى كتاب (أنس المسجون وراحة المحزون) لأبى الفتح بن البحترى الحلبى[٨٦]، ولم يبرأ بعض هذه القصص من أهداف أخرى كالترويح والتشويق، على مانجد فى كتاب (الفرج بعد الشدة) أو فى كتاب (المكافأة) لأبى جعفر أحمد بن يوسف[٨٧] أو فى كتاب (مختصر رونق المجالس) لابن يحيى الميرى[٨٨] الذى اقتبس عنوانه من كتاب أقدم لابن عبد البر القرطبى هو (بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذاهن والهاجس)[٨٩]، ولعل المقابلة بين «المجالس» فى هذه النوعية من القصص، و«الليالى» فى (ألف ليلة)، لاتخلو من دلالة ربما تشير فى جانب منها إلى الرغبة فى إحلال الأدب الأصيل محل الأدب الدخيل، والشاهد على ذلك ماثل فيما اعترف به صراحة بعض المصنفين العرب الذين راعهم إقبال الناس على كتاب قصصى مترجم مثل (كليلة ودمنة)، وهالهم «إدمانهم على قراءته واجتهادهم فى حفظه وصدوفهم عن ديوان كلام العرب وحكمها»[٩٠]، مما يشى بالتقاء كل من الوازع الدينى والحافز القومى فى المعركة الدائرة بين القصصين المقدس والمدنس. وكان لابد أن يمضى وقت طويل قبل أن يدرك المعسكر المحافظ أن الفنون والآداب والعلوم لا يمكن أن يقف فى طريق انتشارها أو فى هجرتها عائق القومية أو حاجز الدين، ولعل آخر درس فى هذا الإطار هو الفشل المدوى لمحاكمة (ألف ليلة وليلة) ولمحاولة مصادرتها فى مصر قبل بضعة أعوام.

وهذا النسيج المعقد لتطور القصص الدينى وتشعبه، يقابله نسيج آخر لايقل تعقيداً على مستوى القصص الدنيوى الذى لم يبرأ هو أيضاً من شائبة الأهداف الدينية الوعظية أحيانا، أو الأهداف السياسية فى أحيان أخرى؛ حيث يمكن تأويل (ألف ليلة وليلة) على أنها موجهة ضد الشعوبية، ومؤكدة للخط العربى الإسلامى الذى يؤمن بوحدة المصير[٩١]. غير أن هذا حديث آخر يطول تفصيله، ومكانه فى غير هذا السياق، لاسيما إذا أخذنا فى الاعتبار بجانب (ألف ليلة) كل القصص الأخرى الموضوعة بالعربية، التى تشكل معها جبهة القصص الدنيوى، أى الإنسانى، مثل كتاب (ألف جارية وجارية) وكتاب (ألف غلام وغلام) وكلاهما للأمير على بن محمد بن الرضا الطوسى[٩٢]، والكتاب الذى يبرز ما

جاء فى (ألف ليلة) من الفحش والانتهاك والخلاعة: (حكاية أبى القاسم البغدادى) لمحمد بن أبى المطهر الأزدى[٩٣]، وكتاب (الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة) الذى حققه المستشرق الألمانى هانز ڤير Hans Wehr [٩٤]، وغير ذلك من الكتب التى يغلب فيها الخيال الإنسانى على أى اعتبار أخلاقى أو دينى؛ فتتجاوز الترغيب والترهيب إلى الغاية الجمالية الأرحب.

وهكذا يبدو أن البحث عن الأصول مهمة لايمكن إنجازها على نحو أوفى بغير نظر إلى الفروع، غير أن الخيط الذى يمكن أن نمسك ببدايته، قد يتعذر علينا الإمساك بنهايته، إذا كانت له نهاية على الإطلاق!

*

لقد ألمحنا أعلاه إلى ما أثبتته العلامة «إليوت سميث» من أن المصريين وصلوا إلى الهند منذ أقدم العصور عن طريق البحر، وعن طريق البر مرورا بأرض النهرين وأرض فارس، وقد حان الوقت الذى يجب أن نقف فيه قليلا أمام هذه الحقيقة التى ستمهد لنا الطريق فى رحلة الكشف عن الظروف الحضارية والتاريخية التى ساعدت على انتشار القصص المصرى شرقاً إلى هذه المناطق البعيدة نسبيا. وقبل أن نخوض فى ذلك يجب أن ننتبه إلى أن هناك من العلماء من يتمسك بأن الهند هى الموطن الأول لفن القصة، وأهمهم بينفى Benfey [٩٥] وتلاميذه، ولكن علماء المصريات يردون بأن «بينفى» لم يكن يعلم شيئا عن التراث المصرى القصصى[٩٦]، ومنهم كذلك من يرد بعض القصص المصرية القديمة إلى مصدر بابلى كما فعل جاستون بارى J.Paris، غير أن علماء المصريات يدفعون هذه المرة أيضاً بأن بارى وقع فى خطأ مزدوج، فقد اعتمد على بعض النصوص التى لم تصلنا إلا عن طريق غير مباشر من خلال «هيرودوت» وغيره، هذه واحدة، والأخرى أنه حين اعتمد على النص الأصلى، فاته أن يميز الإضافات التى لحقت بالنص عبر العصور، لاسيما الإضافات ذات الطابع الآسيوى، مثل (خصلة الشعر) فى قصة (الأخوان)، وهى إضافات ثانوية [٩٧] فى نسيج القصة لايصح البحث من خلالها عن المصدر الأصلى لها.

لقد كان وصول المصريين إلى أراضى الهند وشواطئها فى الدولة القديمة مجرد بداية لانتشار الثقافة المصرية، وقد تلت هذه البداية اتصالات أخرى موثقة تاريخيا تعود إلى عصر الإمبراطورية المصرية فى القرن الخامس عشر قبل الميلاد، فقد عبر تحتمس الثالث إلى شرق الفرات بأسطول كبير من المراكب التى جهزها الفرعون على شاطئ لبنان ثم حملها شرقا على العربات ليعبر بها الفرات، وليس من المعقول أن يتم هذا الجهد إلا إذا كان الهدف هو التوغل إلى مسافات بعيدة شرقا، وقد حفظت لنا الآثار لوحة يواجه فيها الفرعون قطيعا من الفيلة مكوناً من مائة وعشرين فيلا [٩٨]، ولاينبغى أن يحدث ذلك إلا فى أرض فارسية على مقربة من الهند؛ وقد بقيت بعض الآثار التى تشى بتأثير فرعونى واضح إلى العصر الذى رآها فيها الرحالة «أبو دلف» فى القرن الرابع الهجرى، منها القصر الهائل محكم البنيان الذى بناه أحد التبابعة [٩٩] الذين استعاروا المفردات الثقافية المصرية ونشروها فيما حولهم، ومنها المقابر الفارسية المنحوتة فى الصخر غرب مدينة برسيبوليس ومنها مقبرة «دارا الأول»، وهى جميعا من طراز المقابر المصرية[١٠٠]، ومنها «الآثار العجيبة والأبنية العادية التى تثار منها الدفائن كما تثار بمصر»[١٠١]، بعبارة أبى دلف نفسه.

ولاينبغى أن ننسى فى هذا السياق أن اللغة المصرية القديمة انتشرت لافى سائر أصقاع الإمبراطورية الفرعونية فحسب، بل أيضا إلى كثير من البلدان الأخرى المتاخمة للإمبراطورية، مثل اليونان وقبرص كما تشهد القصة المصرية (كوارث ونأمون)؛ حيث تضل مركب ونأمون فى عرض البحر المتوسط فتحمله الأمواج إلى جزيرة قبرص، وهناك وجد من الأهلين من يتفاهم معه باللغة المصرية [١٠٢]، والحق أن اللغة المصرية كانت فى عصر

الإمبراطورية فى وضع يشبه تماما الوضع العالمى للغة الإنجليزية فى أيامنا هذه كما يقول سليم حسن[١٠٣]؛ وكان انتشار اللغة المصرية على هذا النطاق الواسع فى العالم القديم؛ يعنى انتشارا للدين والأساطير والآداب المصرية؛ فحيث تنتشر لغة ما، لابد من أن تجلب معها ثقافتها.

ويعلمنا الانتشاريون أن الانتشار لابد له من مرسل لديه مايغرى الآخرين باقتباسه، ومستقبل لديه استعداد للنقل. وإذا كنا قد تحدثنا حتى الآن عن المرسل، فما شأن المستقبل؟ وما مدى استعداده لتقبل الأفكار والآداب الوافدة؟ ويعفينا الأنثروبولوجى الشهير «رالف لينتون» من عبء التفكير، حين يخبرنا بأن الهندوس كان لديهم الميل دائما لتقبل الأفكار الفنية والأدبية دون الاختراعات المادية التى يعتبرونها من الأمور التافهة فى الحياة[١٠٤]، وإذا عرضنا هذا الرأى على ما أخذه الهنود عن المصريين فى القصة، تأكدت صحته، خاصة إذا مالاحظنا أن أكثر ما راج لدى الهنود من تيمات قصصية، هى تلك التى تدور على الخوارق وأعمال التقمص والسحر؛ وقد ترك لنا الأديب الرمزى موريس ميترلنك فى كتاب (الضيف المجهول) وصفا للأعمال السحرية التى يهواها الهنود ويقبلون على ممارستها، فجاء هذا الوصف مشابها لما ورد فى بعض القصص المصرية القديمة التى كان للسحر فيها حضور بارز[١٠٥] ويصدق على قصص الحيوانات الأمر نفسه. غير أن كثيراً من الدارسين يردون هذا النوع من القصص إلى أى موطن باستثناء مصر، وإذا وجدوا شبها بين أمثولات لقمان وخرافات إيسوب جعلوا الأولى مصدرا للثانية، مع أن المصدر الأصلى للعملين كليهما قائم فى مصر منذ عصور بعيدة كما لاحظت عالمة الآثار كريستيان نوبلكور[١٠٦]، وما هذه إلا مجرد أمثلة لتجاهل غير مبرر لايمكن الدفاع عنه.

*

تتشكل مجموعة (ألف ليلة وليلة) كما هو معلوم من قصة إطارية تنتظم مجموعة من القصص الفرعية، وهذا بناء بسيط لاتنقص من بساطته أو تزيدها كثرة عدد القصص الفرعية أو قلتها، كما لايفعل ذلك أيضاً طول هذه القصص أو قصرها. فإذا وجدنا هذا البناء البسيط نفسه متحققا فى عمل قصصى أقدم من مجموعة (ألف ليلة وليلة) بكثير، فلن نستطيع حينئذ أن نفلت من إغراء المقارنة، فإذا وجدنا بعد ذلك أن هذا العمل الأقدم ينتمى إلى الثقافة المصرية التى عرفنا طرائق انتشارها إلى شعوب الشرق، كان لنا أن نطمئن عمليا إلى ما وصلنا إليه من قبل عن طريق النظر.

هذه القصة المصرية القديمة التى اقتبست (ألف ليلة وليلة) بناءها هى مجموعة قصص كانت مدونة على بردية أصبحت معروفة باسم بردية «وستكار Westcar»، وتتتالى هذه القصص داخل قصة إطارية بطلها الملك خوفو من فراعنة الأسرة الرابعة، وهو هنا المروى عليه الذى يقابله شهريار فى (ألف ليلة وليلة). غير أن هذا هو مايبدو فى الظاهر، لأن الدعاية السياسية لملوك الشمس من أتباع «رع» الذين سيحكمون بعد الأسرة الرابعة، لاتلبث أن تنكشف فى نهاية المجموعة المصرية، فالمروى عليه إذن هو الجمهور المقصود بهذه الدعاية، وهذا هو أيضاً ماتكشف عنه قصص كثيرة فى مجموعة (ألف ليلة وليلة)، لاسيما القصص التى تدور حول الخلفاء العباسيين[١٠٧]. أما رواة قصص «وستكار» من أبناء خوفو، فقد توحدوا فى شخصية شهرزاد، غير أن هذا التحول لايغير كثيراً من واقعة التناظر، طالما أن فعل السرد مازال يقوم فى الحالتين بوظيفته الرمزية، فى إطار من الهدف الظاهرى المنصوص عليه صراحة فى المجموعتين، ألا وهو تسلية الملك والتسرية عنه، ولنصغ إلى مقارنة لوفيفر بين العملين[١٠٨]:

«يحوى هذا المخطوط (وستكار) مجموعة من القصص ربط بعضها ببعض برباط مصطنع، بحيث تكون فى مجموعها نوعين من القصة ذات الطبقات، على نمط قصة الحكماء

السبعة وقصص (ألف ليلة وليلة)، وقد فقد الجـزء الأول من هذه القـصص، إلا أنه بمقارنتها بأعمال أدبية أخرى أحدث منها، يمكن أن نتصور ماكانت تحويه، فكما أن شهرزاد فى قصة (ألف ليلة وليلة) تقوم على تسلية دنيازاد وزوجها شهريار بقصة تنسج خيوطها كل صباح قبل الفجر، فإنك تجد الملك المصرى آمازيس يدعو من يقص عليه شيئا من قصص الغرام وقد شرب وثمل فى الليلة الماضية، وهو يقول صراحة: (أنا فى حالة سكر شديد ولا قدرة لى على أن أشغل بالى بأى شئ فى العالم). وقبل عصر آمازيس بقرون نجد الملك «سنفرو» وقد صوره أحد القصاصين وهو يدعو فى يوم كان يشعر فيه بالضيق، الكاهن «نيفروهو»، فهو أقدر رجل فى مصر على القيام بتسلية الملك وهكذا ولدت قصة (النبوءة)».

وليست مجموعة «وستكار» هى الوحيدة التى اتخذت هذا البناء القصصى المركب من مستويين، فهناك نصوص أخرى من القصص المصرى جرت على هذا البناء نفسه، ونذكر منها هنا قصة (الواحى) التى اشتهرت باسم (الفلاح الفصيح)؛ فهى أيضا تقوم على مجموعة من الشكاوى عددها تسع، وهى تتتالى داخل إطار سردى عام يربط بين هذه الشكاوى جميعاً وينتظمها معاً، كما لاحظ لوفيفر[١٠٩]. ونجد هذا البناء ذاته فى قصة حوارية بين إيزيس وتفنوت[١١٠] التى تتكرر فيها مجموعة من قصص الحيوانات داخل حكاية إطارية كما هو الشأن فى الأعمال القصصية السابق ذكرها، بل إن عالم المصريات سليم حسن[١١١] يدرج قصة (الغريق) ضمن هذا النوع من البناء القصصى. وأول مايلفت نظرنا فى تكرار هذه البنية المركبة فى القصص المصرى، هو أن هذا التكرار لابد له من أن يعبر عن نموذج قصصى أحبه المصريون حين انحدر إليهم لأول مرة من أسلافهم، فحاولوا أن يقلدوه فيما أنشأوه من قصص جديد عبر العصور التالية للدولة القديمة، كما أحبوا سمات أخرى فنية فى النحت والعمارة، فحافظوا على تقاليدها بوصفها ميراثاً خاصاً بهم وحدهم. فإذا ظهرت هذه البنية القصصية بعد ذلك فى مجموعة (ألف ليلة وليلة)، فلا مجال لنكران التأثير المصرى الواضح، لاسيما إذا وضعنا فى الاعتبار بعض العناصر الأخرى فى التقنية القصصية المشتركة مثل البداية والنهاية. فالقصة المصرية تبدأ عادة بجملة واحدة هى: «فلما استضاءت الأرض عند طلوع النهار...»، وهى تنتهى غالباً بخاتمة سعيدة ينتصر فيها الخير على الشر، وقد يضيف الكاتب المصرى عبارة تدل على أن القصة انتهت هكذا (طبقاً لما وجد مكتوباً).

وإذا كانت شهرزاد تمسك عن السرد مع طلوع الفجر، أى فى اللحظة التى يستضئ فيها القاص المصرى فيبدأ قصته، فلاينبغى لهذا التضاد أن يخدعنا، ولاينبغى له أيضاً أن ينسينا الدلالة الدينية لضوء الشمس (رع) فى بداية القصص المصرى، مما لامحل له عند الناسخ الإسلامى لـ(ألف ليلة وليلة). أما نهاية القصة، فهى على الجانبين تحتفى بالدلالة الرمزية لفعل الكتابة، حين لاتخلو من ظلال قدرية (لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن يعتبر).

ولم تكن البنية القصصية هى وحدها كل ماقدمه التراث القصصى المصرى؛ فهناك عناصر وتيمات مضمونية، كما أن هناك حبكات قصصية مصرية أعيد إنتاجها فى مجموعة (ألف ليلة وليلة). وربما نستطيع أن نقدم مثلا على ذلك بقصة من أوائل القصص المصرية التى نشرها علماء المصريات، هى القصة التى نشرها روجيه سنة ١٨٥٢، وتدور حول حكاية أمير مصرى وقع فى غرام غادة حسناء فتبعها إلى منزلها، وكانت عليه أستار مموهة باللازورد والمينا الزرقاء والخضراء، وكان

بالردهة عدة سرر عليها أقمشة الكتان الملكى وكؤوس من الذهب الخالص مرفوعة على مناضد، فصبت الفتاة كأساً وقدمته إلى الأمير، فقال لها: ليس هذا ما أريد ثم وضعا الإناء جانباً، وتعطرا وجعلا يلهوان، لكن الأمير لم ير جسمها. وبعد أن فرغا من الطعام، أخذ الأمير يتململ من طول الجلوس ويقول للفتاة: هيا إلى ما اجتمعنا من أجله، فتقول له: إن جميع ما بالمنزل لك غير أننى تقية ولست بغياً، فإن كنت حريصاً على ماتريد منى فاكتب لى جميع ماتملك من المال والعقار فيقول: على بالكاتب، ويحرر العطية. وبعد ساعة يأتى من يقول للأمير إن أولادك بالباب فتخف إليه الفتاة وعلى جسمها رداء من الكتان الشفيف فيستشعر الرغبة مرة أخرى، فتعيد عليه القول بأنها تقية وليست بغياً ولكنها تطلب عهداً بألا ينازع أولاده أولادها فى المال والعقار الذى كتبه لها، فيعطيها العهد ويسألها إنالته ما جاء من أجله فتكرر عليه الصيغة السابقة وتطلب إليه قتل أولاده حتى لايكون نزاع بينهم وبين أولادها. فيقول لتكن الجريمة التى أردت أن تكون، فتقتل الأولاد أمامه وتلقى بهم من النافذة إلى الكلاب والسنانير فتنهش لحومهم وأبوهم مازال يسأل الفتاة الوصال قائلاً قد تم لك جميع ماطلبت، فتقول له: ادخل إلى هذه الغرفة، فيدخل، وينام على سرير من العاج والأبنوس وتنام هى على حافة السرير[112].

هذه قصة مصرية تربوية أراد بها الكاتب المصرى أن يحذر الناس من مغبة الانصياع الكامل المدمر لصوت الشهوة. وتكاد هذه القصة بهذه الحبكة نفسها تتكرر فى الجزء الأول من قصة «زين المواصف»[113]، فليرجع إليها من شاء.

ولانريد أن نستطرد فى نماذج تفصيلية أخرى ولكننا نكتفى بأن نشير إلى نماذج قصصية مصرية أخرى وجدت طريقها إلى (ألف ليلة)، ومن يرغب فى مزيد من التفصيل يستطيع أن يرجع إليها:

(أ) فى قصة (فتح يافا) نجد القائد المصرى يلجأ إلى حيلة يخدع بها قائد حصن الأعداء فيخفى جنوده فى أجولة ويلاطف قائد الأعداء حتى يسمح له بدخول الأجولة إلى الحصن، وحينئذ يخرج الجنود المصريون من الأجولة ليفتحوا الحصن الذى استعصى عليهم[114]. وفى هذا أصل مباشر لما قام به على بابا فى (ألف ليلة وليلة)[115]، فضلاً عن أنه يعتبر أصلاً لحيلة فتح طروادة[116].

(ب) فى قصة (الأخوان) تراود الزوجة العاشقة أخا زوجها، ولكنه ينكر عليها ذلك ويردها خائبة فتلجأ الزوجة إلى الانتقام منه بإبلاغ زوجها أنه هو الذى راودها عن نفسها فى غيابه[117]. ولايحتاج الأمر إلى دليل على أن ماورد فى قصة «قمر الزمان»[118] يستلهم هذه القصة إما بشكل مباشر أو بشكل غير مباشر عن طريق قصة «يوسف وزليخا»، أو «يوسف وامرأة بوتيفار» كما وردت فى العهد القديم[119].

(جـ) فى قصة «الملاح الغريق» ـ أو «نجاة الملاح» كما يقترح عبد العزيز صالح[120]، نشهد وصفا لغرق المركب ونجاة الملاح بعد أن غرق جميع زملائه فقذفه الموج إلى جزيرة التنين. ولايشك أحد فى أن هذه القصة هى الأصل المباشر لمغامرات السندباد[121]، فضلاً عن أنها ألهمت الشاعر اليونانى هوميروس النشيد الخامس من (الأوديسا)[122]. ويمكن أيضاً أن نلمح الشبه القوى بين أحداث هذه القصة وماجاء فى قصة «الأمير زين الأصنام والجزيرة المسحورة» فى (ألف ليلة)[123].

(د) وقصة «الصدق والكذب»[124] المصرية بطابعها الرمزى تدل على أنها هى الأصل

الذى أخـذت عنه (ألف ليلة) قـصـة «ابن الصدق» الذى يذهب إلى المدرسة فيتفوق على جميع أقرانه[١٢٥].

إن الموضوعات والتيمات التى انتشرت من مصر ودخلت فى نسيج التراث القصصى لشعوب الشرق والغرب، تند عن الحصر؛ ففكرة العنقاء التى تنبعث من رمادها[١٢٦]، وفكرة العصا السحرية التى تحقق المعجزات وتشق البحر، وفكرة التخاطب بين الحيوانات والبشر[١٢٧]، وكذلك التحول من حيوان إلى إنسان أو العكس، وكل مايتعلق بأعمال السحر وتلبس الجن بالبشر[١٢٨]، إلى غير ذلك من عشرات الأفكار والحبكات القصصية، كل ذلك من بنات أفكار الخيال القصصى المصرى.

وقد لانحتاج، كى نكتشف ذلك، إلا إلى أن نمد أيدينا، ونزيح الغبار الذى طمر النصوص الأصلية وطمس على الذاكرة.

الهوامش:

(١) وردت تحولات إيزيس فى الملحمة المصرية التى يسميها سليم حسن «المخاصمة بين حور وست»، بينما يسميها جوستاف لوفيفر «مغامرات حورس وسيت»، انظر النص الكامل لهذه الملحمة فى:
أ ـ سليم حسن، **الأدب المصرى القديم**، جـ١، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٥، ص١٢٧ وما بعدها.
ب ـ جوستاف لوفيفر، **روايات وقصص مصرية من العصر الفرعونى**، ترجمة على حافظ، مراجعة أنور عبد العزيز، سلسلة الألف كتاب الأولى (٦٦)، مكتبة مصر، القاهرة د.ت، ص٢٣٧ وما بعدها. وانظر تلخيصا نقدياً للملحمة فى:
جـ ـ عبد العزيز صالح، **الشرق الأدنى القديم**، جـ١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٦، ص٣٢٩ وما بعدها.

(٢) هذا هو ماظل معروفا عن إيزيس إلى زمن المسعودى المتوفى عام ٣٤٦هـ، وكان اسمها عنده (بديرة)، انظر: المسعودى، **أخبار الزمان**، دار الأندلس، بيروت د.ت، ص١٣٢.

(٣) Lurker,M., **The Gods and Symbols of Ancient Egypt** (An illustrated Dictionary), Thames & Hudson, 1974, Art. Isis.

(٤) بلوتارخوس، **إيزيس وأوزيريس**، ترجمة حسن صبحى بكرى. مراجعة محمد صقر خفاجة، سلسلة الألف كتاب الأولى (٢٣٥)، دار القلم، القاهرة د.ت، ص١٨.

(٥) Lurker,M. Art. Isis.

(٦) Ibid.

(٧) ديودور، **ديودور الصقلى فى مصر**، ترجمة وهيب كامل، دار المعارف، القاهرة د.ت.، ص٣٤.

(٨) المرجع السابق، ص٥٨.

(٩) بلوتارخوس، **إيزيس وأوزيريس**، ص٢٧ وما بعدها

(١٠) عبد القادر حمزة، **على هامش التاريخ المصرى القديم** جـ١، مطابع الشعب، القاهرة، ١٩٥٧، ص ٨٣.

(١١) Morenz, S., **Egyptian Réligion**, Trans. From German by. A.E. Keep., Methuen & Co. LTD p.257.
وحول الصلة بين إيزيس ومريم العذراء انظر أيضا:
ياروسلاف تشيرنى، **الديانة المصرية القديمة**، ترجمة أحمد قدرى، مراجعة محمود ماهر طه، هيئة الآثار المصرية، القاهرة ١٩٨٧، ص٢١٤ وما بعدها.

(١٢) أدولف إرمان، **ديانة مصر القديمة**، ترجمة عبدالمنعم أبوبكر ومحمد أنور شكرى، مكتبة مصطفى بابى الحلبى، القاهرة د.ت ص٤٨٧.، قارن أيضاً: عبدالقادر حمزة، **على هامش التاريخ المصرى القديم**، جـ٢، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤١، ص٥٦.

(١٣) بلوتارخوس، ص١٨.

(١٤) عبد الآسيويون الهكسوس الإله سيت تحت اسم «سوتيخ».

(١٥) أحمد فخرى ومحسن جمال الدين مختار (المشرفان على التحرير)، **الموسوعة المصرية**، مجلد(١)، جـ(١)، وزارة الثقافة والإعلام، القاهرة د.ت، مادة: «أسطورة إنقاذ البشرية».

(١٦) سيطرت إيزيس على كثير من العقائد والنحل والممارسات الغيبية والصوفية والسحرية، وتخيلها أتباعها أحيانا اثنتين: إيزيس البيضاء مقابل إيزيس السوداء، انظر:
Richardson, A., **Gate of Moon, Mythical and Magical Doorways to The Other World,** The Aquarian Press, 1984.

(١٧) Frazer , Sir J.G., **Magic and Religion**, Watts & Co., 1944, p.32.

(١٨) Budge, E.A.W., **Egyptian Magic**, Dover Publications, Inc., 1971. p.4 - 5.

(١٩) قارن أيضاً ما جاء عن «كلارك» حول غموض المصريين لدى الآسيويين:
Clark, R.T.R., **Myth and Symbol in Ancient Egypt, Thames and Hudson**, 1959, p.11.

ولهذا الكتاب المهم ترجمة عربية ، انظر:
ـ رندل كلارك، **الرمز والأسطورة فى مصر القديمة**، ترجمة أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨.

(٢٠) Ibid, p.263 (والترجمة العربية ص٢٥٦)

(٢١) رودى بارت، **الدراسات العربية الإسلامية فى الجامعات الألمانية**، ترجمة مصطفى ماهر، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص٦٩ ـ ٧٠.
وقد كان «إينو ليتمان» أحد مناقشى رسالة الدكتوراه التى تقدمت بها سهير القلماوى عن **ألف ليلة وليلة**، انظر تعريفا وافيا به فى:
ـ صلاح الدين المنجد (مترجم ومحرر)، **المستشرقون الألمان**، جـ(١)، دار الكتاب الجديد، بيروت ١٩٨٢، مادة: (ليتمانية).

(٢٢) جوستاف لوبون، **حضارة العرب**، ترجمة عادل زعيتر، عيسى البابى الحلبى، القاهرة، ١٩٦٩، ص٤٤٩.

(٢٣) جوستاف فون جرونيباوم، **حضارة الإسلام** ـ انظر الفصل الخاص بـ«**ألف ليلة وليلة**».

(٢٤) ألن و. شورتر، **الحياة اليومية فى مصر القديمة**، ترجمة نجيب ميخائيل إبراهيم، مراجعة محرم كمال، (سلسلة الألف كتاب الأولى ـ ٤٩)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٥٦، ص١٢٣.

(٢٥) فريدريش فون ديرلاين، **الحكاية الخرافية**، ترجمة نبيلة إبراهيم، الألف كتاب، القاهرة، د.ت. ١٩٥٦، ص٩١ ـ ٩٩.

(٢٦) نجيب ميخائيل إبراهيم، **مصر والشرق الأدنى القديم** جـ٤، دار المعارف ط٢، القاهرة ١٩٦٦، ص٤٩١.

(٢٧) جون ولسون، **الحضارة المصرية**، ترجمة أحمد فخرى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة د.ت، ص٣٥٦

(٢٨) Gardiner, Sir Alan, **Egyptian Grammar**, Oxford Univeristy Press, 3rd ed., 1973, p.5.

(٢٩) چان يويوت، **مصر الفرعونية**، ترجمة سعد زهران، مراجعة عبد المنعم أبوبكر (سلسلة الألف كتاب الأولى٦٠١)، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ١٩٦٦، ص٩٢.

(٣٠) المرجع السابق، ص١٥٥.

(٣١) بيلوفا، **منجزات علم المصريات السوفييتى**، ضمن كتاب: **الجديد حول الشرق القديم** لمجموعة مؤلفين سوفييت، ترجمة جابر أبى جابر وحاتم الضامن، دار التقدم، موسكو ١٩٨٨، ص١٣٨.

(٣٢) ألن شورتر، مرجع سابق، ص١٣٢.

(٣٣) جمال الدين الشيال، **الأدب المصرى القديم**، ضمن كتاب: **تراث مصر القديمة** لمجموعة مؤلفين، القاهرة، دار المقتطف ١٩٣٦، ص١٣٢ / ٣.

(٣٤) جوستاف لوفيفر، مرجع سابق، ص

(٣٥) سليم حسن، **الأدب المصرى القديم** جـ(١)، ص٢٠.

(٣٦) المرجع السابق، ص٣.

(٣٧) حسن طلب، **مشكلة القيم فى الفكر الفلسفى اليونانى وأصولها فى الفكر المصرى القديم**، رسالة ماجيستير غير منشورة، كلية الآداب ـ جامعة القاهرة، ١٩٨٤، الفصل الخاص بالانتشارية.

(٣٨) جوردون تشايلد، **التطور الاجتماعى**، ترجمة لطفى فطيم، مراجعة كمال الملاخ، سلسلة الألف كتاب الأولى(٥٩٩)، مؤسسة سجل العرب، القاهرة ١٩٦٦،ص٢٥.

(٣٩) جمال حمدان، **شخصية مصر: دراسة فى عبقرية المكان**، جـ٢، عالم الكتاب، القاهرة ١٩٨١، ص٣٩٢ / ٣. وقد أطلقت هذه المدرسة على المصريين القدماء كما يوضح جمال حمدان اسم «أبناء الشمس»، الذين نشروا عبادة الشمس فى كل مكان وصلوا إليه، ولذا فقد أطلق إليوت سميث على الحضارة المصرية اسم «حضارة الشمس والحجر Heliolithic Culture».

(٤٠) و. ج. بيرى، **نمو الحضارة**، ترجمة لويس اسكندر، مراجعة على أدهم، سلسلة الألف كتاب الأولى (٣٣٥)، مؤسسة روزاليوسف، القاهرة ١٩٦١.

(٤١) Smith, G. Elliot, In The Beginning, Watts & Co., 2 nd ed. London 1934, p. 99.

(٤٢) Ibid, p. 101.

(٤٣) Ibid, pp.102 \ 3.

(٤٤) Ibid, 102.

(٤٥) Ibid, 104.

(٤٦) و.ج. بيرى مرجع سابق، ص١١١ / ٣.

(٤٧) المرجع السابق، ص١٢٥.

(٤٨) صاحب هذا الكشف المثير هو الإنجليزى كراوفورد O.G.S. Crowford، انظر: بيرى، ص٨٠ / ٨١.

(٤٩) جمال حمدان، مرجع سابق، جـ٢. ص٣٦٨

(٥٠) Childe, V.G., **Progress and Archeaolgy**, Watts & Co., 1944, p.57.

(٥١) Okpewho, **Isidore, Myth in Africa**, Cambridge University Press, 1983, p.p.15 - 20.

(٥٢) وقارن أيضاً يورى سوكولوف، **الفولكلور: قضاياه وتاريخه**، ترجمة حلمى شعراوى وعبدالحميد حواس، مراجعة عبدالحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة١٩٧١، ص٩١ وما بعدها.

(٥٣) المرجع السابق، ص ١١٠.

(٥٤) روث بندكت؛ **ألوان من ثقافات الشعوب**، ترجمة عمر الدسوقى ومحمد محمد عبدالرحمن ومحمد مرسى أبوالليل، مراجعة حسن محمد جوهر، لجنة البيان العربى، القاهرة د.ت.، ص٣٣.

(٥٥) يورى سوكولوف، مرجع سابق، ص٩٢.

(٥٦) المرجع السابق، ص٩٣.
(٥٧) اتيين دريوتون وجاك فانديه، مصر، ترجمة عباس بيومى، مراجعة محمد شفيق غربال وعبد الحميد الدواخلى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة د.ت، ص٢٩٣.
(٥٨) و.ب. إيمـرى، مصر فى العصر العتيق، ترجمة راشد محمد نوير ومحمد على كمال الدين، مراجعة محمد عبد المنعم أبوبكر، سلسلة الألف كتاب الأولى (٣٠٦)، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٦٧ ص١٩٣.
(٥٩) سيد مظفر الدين نادفى، التاريخ الجغرافى للقرآن، ترجمة عبد الشافى غنيم عبد القادر، مراجعة حسن محمد جوهر، سلسلة الألف كتاب الأولى(٦٧)، لجنة البيان العربى، القاهرة ١٩٥٦؛ ويعتبر هذا الكتاب فى مجمله، خاصة من الفصل العاشر ص١٣٦ حتى نهايته، من المحاولات الرائدة التى عبرت عن وجهة النظر الإسلامية فى دراسة الشعوب البائدة التى تحدث عنها القرآن الكريم.
(٦٠) سيد القمنى، النبى إبراهيم والتاريخ المجهول، سينا للنشر ط(١)، القاهرة ١٩٩٠، مواضع متفرقة.
(٦١) محمد عزة دروزة، عروبة مصر قبل الإسلام وبعده، المكتبة العصرية ط(٢)، بيروت ١٩٦٣، ص١٥ وما بعدها.
(٦٢) سبتينو موسكاتى، الحضارات السامية القديمة، ترجمة السيد يعقوب بكر، دار الكاتب العربى، القاهرة د.ت، ص١٩٨.
(٦٣) المرجع السابق، ص٣٦٠ من هوامش المترجم.
(٦٤) المرجع نفسه، ص٢٢٢.
(٦٥) محمد أنور شكرى، العمارة فى مصر القديمة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠، ص٢١.
(٦٦) سورة الحجر، آية ٨٢.
(٦٧) الأصطخرى، المسالك والممالك، تحقيق محمد جابر عبد العال الحينى، مراجعة محمد شفيق غربال، دار القلم. القاهرة ١٩٦١، ص٢٤.
(٦٨) نشوان الحميرى، شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، طبعة وزارة الثقافة والإعلام اليمنية، صنعاء ١٩٨١، ص١٠٩. ومما له دلالة هنا، أن المؤلف يعلق على وجود «هرم» باليمن بقوله: «والهرمان بمصر فيها ـ (هكذا!) ـ بناء عجيب يقال إنهما قبران الملكين من ملوك مصر الأولين».
(٦٩) جيمس هنرى بريستد، تطور الفكر والدين فى مصر القديمة، ترجمة زكى سوس، دار الكرنك، القاهرة ١٩٦١، ص٧٩ ـ ٨٤، قارن أيضاً: جون ولسون فى كتابه المشار إليه فى الهامش (٢٧)، ص١١٧ وما بعدها، حيث يعتبر «ولسون» أن مبدأ الخلق من الكلمة يعبر وحده عن الجانب الفلسفى فى الفكر المصرى.
(٧٠) سبتينو موسكاتى، مرجع سابق، ص٣٦١ من هوامش المترجم.
(٧١) لسان العرب، مادة «ألة».
(٧٢) Lewis, C.S., An Experiment in Criticism, Vikas Publishing House PVT Ltd, 1979.
حيث يرد هذا الكتاب نشأة القصة إلى الأسطورة فى الفصل الخاص المعنون On Myth.
(٧٣) عمر رضا كحالة، معجم قبائل العرب، جـ(١)، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٦٨، مادة (خزاعة).
(٧٤) ابن الزبعرى، ديوانه، جمع يحيى الجبورى، مؤسسة الرسالة ط(٢)، بيروت ١٩٨١، ١١ / ٣٧..
(٧٥) النويرى، نهاية الأرب فى فنون الأدب، س(١)، وزارة الثقافة والإرشاد القومى د.ت. ص٣١٢.
(٧٦) حـسـن طلب، مضاض بن عمرو الجرهمى: أول من وصلنا شعره من الجاهليين الأوائل، دراسة منشورة بالملحق الأسبوعى لجريدة «الراية» القطرية، ١٩٨١/٧/١. قارن أيضاً: ـ فاروق خورشيد، فى الرواية العربية: عصر التجميع، دار الشروق ط (٢) القاهرة ١٩٧٥، الفصل المعقود عن «مضاض ومى» ص٨٩ وما بعدها، وعن «الحارث بن مضاض» ص١٠٧ وما بعدها.
(٧٧) الخطيب البغدادى، تقييد العلم، تحقيق يوسف العشى، دار إحياء السنة النبوية ط(٢)، ١٩٧٤، ص٤٩ وما بعدها.
(٧٨) ابن منظور، مختصر تاريخ دمشق لابن عساكر، جـ(١)، تحقيق روحيه النحاس ورياض عبد الحميد مراد ومحمد مطيع الحافظ، دار الفكر ط (١) دمشق ١٩٨٤، ص١١٤.
(٧٩) مصطفى ماهر، مختارات من الأدب القصصى الألمانى ـ العصر الوسيط، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ١٩٨٣، ص٥.
(٨٠) Kabir, Humayun, The Indian Heritage, Asia Publishing House 3rd ed., reprinted 1964.
(٨١) انظر: بلوهر وبوذاسف؛ تحقيق دانيال جيماريه، دار الشرق، بيروت ١٩٨٦.
(٨٢) سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، دار المعارف(١) القاهرة ١٩٥٩، ص١٤.
(٨٣) ابن الجوزى، تلبيس إبليس، مكتبة المدنى، جدة ١٩٨٣، ص١٧٢ وما بعدها.
(٨٤) نذير العظمة، المعراج والرمز الصوفى، دار الباحث ط(١)، بيروت ١٩٨٢، ص١٢٣، وقد تضمن هذا الكتاب تحقيقاً لمخطوطة (معراج النبى).
(٨٥) انظر مثلاً: ابن عربى، الإسراء إلى المقام الأسرى، تحقيق سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر ط(١)، بيروت ١٩٨٨.
(٨٦) بروكلمان، مرجع سابق، جـ(٦)، ص١٦٣.
(٨٧) انظر: أبوجعفر أحمد بن يوسف، المكافأة تحقيق أحمد أمين وعلى الجارم بك، المطبعة الأميرية ط(١)، القاهرة ١٩٤١.
(٨٨) انظر: عثمان بن يحيى الميرى، مختصر رونق المجالس، دار الإيمان ط(١)، بيروت ١٩٨٥، وعلى هامش هذا الكتاب كتاب آخر مهم من كتب القصص لابن الجوزى، بعنوان ملتقط الحكايات.
(٨٩) انظر: ابن عبد البر القرطبى، بهجة المجالس وأنس المجالس وشحذ الذاهن والهاجس، تحقيق محمد مرسى الخولى ومراجعة عبد القادر القط، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة د.ت.
(٩٠) ابن عمر اليمنى، مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بما أشبهها من أشعار العرب، تحقيق محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت ١٩٦١، ص٢.
(٩١) أحمد محمد الشحاذ، الملامح السياسية فى حكايات ألف ليلة وليلة، وزارة الثقافة والإعلام ط(٢) بغداد ١٩٨٦، ص٤٠٢.
(٩٢) بروكلمان، مرجع سابق، جـ٦، ص١٦٧.
(٩٣) انظر: أبو المطهر الأزدى، حكاية أبى القاسم البغدادى، طبعة مصورة عن تحقيق المستشرق آدم ميتز A. Mez، هيدلبرج ١٩٠٢.

(٩٤) انظر: كتاب الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، طبعة مصورة عن تحقيق المستشرق هانز فير H. Wehr، فيسبادن ١٩٥٦.

(٩٥) فاطمة حسين المصرى، الشخصية المصرية من خلال دراسة بعض مظاهر الفولكلور المصرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص٨٦، وتسوق الباحثة رأى عالم السنسكريتية «تيودور بينفى» فى أن حاجة الديانة البوذية الشديدة إلى القصة بوصفها وسيلة من وسائل تنمية الخيال وتهذيبه، هى التى جعلت من الهند فى رأيه الموطن الأول للقصة؛ ثم تورد الباحثة آراء العلماء الذين عارضوا «بينفى».

(٩٦) لوفيفر، مرجع سابق، ص٢٠، والهامش فى الصفحة نفسها.

(٩٧) المرجع السابق، ص٢١١، ويناقش لوفيفر فى التقديم لهذه القصة مسألة الأصل الآسيوى لفكرة خصلة شعر الفتاة ودورها فى جذب العاشق.

(٩٨) اتيين دريوتون وجاك فانديه، مرجع سابق، ص٤٥٥.

(٩٩) أبودلف، الرسالة الثانية، تحقيق بطرس بولجاكوف وأنس خالدوف، ترجمة محمد منير مرسى، عالم الكتب، القاهرة ١٩٧٠، ص٨٩.

(١٠٠) سليم حسن، مصر القديمة، جـ١٣، دار الكتاب العربى، القاهرة د.ت، ص١/٦٣٠.

(١٠١) أبودلف، مرجع سابق، ص ٩٥ ـ ٦.

(١٠٢) انظر نص قصة «كوارث ونأمون» فى ترجمة لوفيفر المذكورة أعلاه، ص٢٩٢.

(١٠٣) سليم حسن، الأدب المصرى القديم، جـ(١)، ص١٠١.

(١٠٤) رالف لينتون، دراسة الإنسان، ترجمة عبد الملك الناشف، المكتبة العصرية، صيدا ـ بيروت ١٩٦٤، ص٤٥٢.

(١٠٥) لوفيفر، مرجع سابق، ص١٥١.

(١٠٦) كريستيان ديروش نوبلكور، توت عنخ آمون، ترجمة أحمد رضا ومحمود خليل النحاس، مراجعة أحمد عبدالحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة١٩٧٤، ص٣٨.

(١٠٧) أحمد محمد الشحاذ، مرجع سابق، ص٧١ وما بعدها.

(١٠٨) لوفيفر، مرجع سابق، ص١٣٦/٧.

(١٠٩) المرجع نفسه، ص٩١.

(١١٠) عبد العزيز صالح، الشرق الأدنى القديم جـ(١)، مكتبة الأنجلو المصرية ط(٢)، القاهرة ١٩٧٦، ص٣٤٨/٥٠.

(١١١) سليم حسن، الأدب المصرى القديم جـ(١)، ص٤٨.

(١١٢) جوستاف لوبون، الحضارة المصرية، ترجمة صادق رستم، القاهرة، د.ت. ص١٢٨/٣٠. .

(١١٣) ألف ليلة وليلة، طبعة مكتبة محمد على صبيح، القاهرة د.ت، المجلد الرابع، ص٥٧ ـ ٥٩ من «حكاية التاجر مع معشوقته زين المواصف»، ويتكرر ذلك بصيغ أخرى، انظر مثلاً «حكايات تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم»، كتاب ألف ليلة وليلة، المجلد٣، ص١٣٨ ـ ١٧٧.

(١١٤) لوفيفر، مرجع سابق، ص١٨٨/٩.

(١١٥) ألف ليلة وليلة، مرجع سابق..

(١١٦) اتيين دريوتون وجاك فانديه، مرجع سابق، ص٥٤٩.

(١١٧) لوفيفر، مرجع سابق، نص قصة الأخوان.

(١١٨) ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، حكاية قمر الزمان.

(١١٩) أشار إلى هذا التأثير كل الباحثين الذين درسوا قصة الأخوان تقريباً.

(١٢٠) عبدالعزيز صالح، مرجع سابق، قصة نجاة الملاح ص٣٤١ وما بعدها، أما «لوفيفر» فيسمى هذه القصة الغريق، انظر ص٧٤ وما بعدها.

(١٢١) يتفق كل الباحثين فى علم المصريات على أن هذه القصة هى أصل ما جاء فى «السندباد البحرى»، انظر مثلاً:

James, T.G.H., An Introduction to Ancient Egypt, British Museum, 1979, p.110.

(١٢٢) انظر : عبد القادر حمزة، مرجع سابق، جـ(١)، ص٧٦ ـ ٨١، حيث يعقد المؤلف مقارنة بارعة بين قصة الغريق المصرية. وما جاء فى أوديسا هوميروس عن مغامرات «عوليس»، وهى مقارنة لاتدع مجالا للشك فى أن القصة المصرية، هى الأصل الذى نقل عنه الشاعر الإغريقى، ويؤيده فى ذلك «لوفيفر»، انظر كتابه المذكور ص٧٦.

(١٢٣) ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، قصة الأميرة زين المواصف.

(١٢٤) انظر نص القصة فى كتاب لوفيفر المذكور أعلاه.

(١٢٥) لوفيفر، مرجع سابق، ص٢٢١.

(١٢٦) هردوت، الجزء الثانى من تاريخه بعنوان هردوت يتحدث عن مصر، ترجمة محمد صقر خفاجة ومراجعة أحمد بدوى، دار القلم، القاهرة ١٩٦٦، ف٧٣ ص١٧٨ ـ ٩. قارن ماذكره «رانلل كلارك» تحت عنوان: العنقاء The Phoenix فى كتابه المذكور أعلاه، ص ٢٤٥ ـ ٩ من الأصل الإنجليزى وص. ٢٤١ ـ ٤ من الترجمة العربية. وحول خبر القضاء على العنقاء فى بلاد العرب على يد «خالد بن سنان العبسى» انظر:
ـ ابن سعيد الأندلسى، نشوة الطرب جـ٢، تحقيق نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان ١٩٨٢، ص٥٤٤.

(١٢٧) انظر قصة «الأخوان» فى لوفيفر، ١٩٨ وما بعدها.

(١٢٨) انظر قصة «أميرة بختان» فى لوفيفر، ص٢٩٣ وما بعدها.

المسخ

فى حكايات ألف ليلة وليلة

أميمة أبوبكر*

تعـــوّذ بالإله من المســـــوخ
وسله أن تكون من النســـوخ
لقد خاب امرؤ يمسى ويضحى
ينقل فى فســـوخ أو رســـوخ[1]

إذا كـانت كلمـة (metamerphosis) تشـيـر فى الأصل إلى نوع من الحكايات الخرافيـة المعروفـة فى اليونانية القديمة منذ «هوميروس»؛ حيث لم يكن التغير السحرى لصور الكائنات الحية وأشكالها وتحولها من شكل لآخر مشروطاً فى ذلك بالانتقال من مستوى معين إلى آخر، فإن الكلمة العربية المرادفة لها ـ المسخ ـ تعنى بالأخص تحويل صـورة إلى صورة أقبح منهـا، وقلب الخلقـة من أصلهـا إلى شئ آخـر (كـمـا ورد فى «اللسان»)، أى أن الانتقـال يكون من حال عليا إلى حـال دنيـا؛ فـقـد جـاء فى الآية الكريمة: «ولو نشـاء لمسخناهم على مكانتهم فما استطاعوا مضياً ولايرجعون» (يس/٦٧). فاستخدام هذه الكلمة يوحى بأن المسخ إنما يكون انتقـالا من أعلى إلى أدنى، كـمـا أشار إلى ذلك ثروت عكاشة فى تقديمه لترجمة كتاب (ميتامورفوزس) للشاعر الرومانى «أوفيد»[2]. ففى مجال عقيدة التناسخ، إذن، يكون «النسخ» هو نقل الروح إلى جـسـم أرفع، و«المسخ» نقل الروح إلى ذوات أربع، و«الفسخ» نقل الروح إلى الحشرات، و«الرسخ» نقل الروح إلى النبات والجماد[3].

وهذا مـا يحدث فى حكايات المسخ المتضـمنة فى (ألف ليلة وليلة)؛ حـيث يتحـول الآدمـيـون فى هذه

* مدرس بقسم اللغة الإنجليزية: كلية الآداب، جامعة القاهرة.

الحكايات إلى حيوانات مختلفة. وتدعو تفاصيل هذه التحولات الخلقية، من الصورة البشرية إلى الصورة الحيوانية، إلى الاهتمام بتوظيفها الدلالى وتكرارها بطريقة نمطية معينة تمكننا من استخلاص معان أدبية ورمزية. وقد اعتبرت «ميا جيرهارد» أن طريقة تناول المسخ فى (الليالى) ـ بصرف النظر عن أصوله الأسطورية غير العربية ـ إنجازاً أدبياً لعنصر الابتكار العربى[٤]. نحن، إذن، بصدد عزل وعرض هذه المشاهد القائمة فى حكايات مثل «الجنى والتاجر» و«الحمال والثلاث بنات» و«سيدى نعمان» لنرى كيفية استخدامها والعناصر التى تؤكدها.

وفى الآداب الأخرى بصفة عامة، يكتسب موضوع التحولات ومسخ الكائنات بطبيعته أبعاداً وإيحاءات خاصة، ويناقشه الدارسون باعتباره «تيمة» أدبية تشير إلى الانفصال بين الجسد والوعى أو العقل، بين الشكل والجوهر، وذلك عندما يحدث الانقلاب من خلقة إلى أخرى، ولكن مع استمرار الإدراك الداخلى للشخصية الممسوخة، وهو ما أسماه أحد الكتاب «محنة استمرار الوعى»[٥]، فينتج عن هذا انسلاخ الشخصية وانعزالها؛ ليس فقط عن نوع المخلوقات الذى تنتمى إليه، ولكن أيضاً عن ذاتها الأساسية والمقومات التى تربطها فى الأصل بشكل معين، فكأنه كابوس مفزع يسجن الوعى فيه داخل جسد غريب لايعرفه، رغم أنه يتحرك ويتنفس به. وهكذا، يصبح المسخ تجسيداً «للعقل المنعزل عن النفس»[٦]. ولايفوتنا الإشارة هنا إلى الفكرة النواة فى مشاهد المسخ القائمة عند «أوفيد»؛ مثل مشهد «إيو» الحسناء التى مسخها الإله «جوبتر» إلى بقرة (انظر ترجمة ثروت عكاشة، ص ٤٦). وفى رأى ناقد آخر، فإن التحول أو المسخ له أشكال متنوعة، ودراسته تقع فى مجالات تتراوح بين علم الأنثروبولوجيا، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الجمال، ودراسة الأديان. أما عن «التحول الأدبى» (literary metamorphosis)المستخدم فى الأنواع الأدبية المختلفة، فله علاقة «بالبحث عن الهوية»[٧]: الانفصال والخروج إلى «الآخر» لتعرف كنه الهوية الأصلية من جديد. فانعزال النفس المفكرة الواعية عن الجسد، يتيح الفرصة لاستكشاف هذه الهوية الكامنة فى طبيعتها المعنوية المجردة. ويجد الكاتب فى النظريات الفلسفية عن النفس (Theories of the self) وفى الدراسات السيكولوجية عن الانقسام الداخلى للنفس (di-vided self)، ما يلقى الضوء على التحليل النقدى للموضوع، فيظهر المسخ تجسيدا صارخا «لحالة الانقسام فى الشخصية الإنسانية»[٩]. ويستخدم الكاتب صورة «الخنزير الفاغر فاه» (The gaping pig). ـ وهو عنوان الكتاب ـ مثالا تصويريا لما يوحى به المسخ الحيوانى؛ فيشرح كيف أن من عادة حيوان الخنزير أن يفتح فكيه على آخرهما بصورة غريبة متكررة حتى ليبدو كأنه يضحك ضحكاً هستيرياً، فى حين أنه يقوم بالحركة نفسها التى تبدر منه عندما يصرخ. هل هو يضحك؟ هل هو يصرخ؟ إن هذه الضحكة/ أو الصرخة المكتومة تتحدى البشر فى محاولتهم فهم الطبيعة الحيوانية أو الإنسانية، ووضع الفواصل والفروق بين عوالم الخلق المختلفة.

ولاشك أن موضوع المسخ الحيوانى فى (ألف ليلة وليلة) يدخل فى مجال الحديث عن الأصول الهندية واليونانية للخرافات فى (الليالى)[١٠]، ويرتبط بعقيدة تناسخ الأرواح الهندية، وهى أهم عنصر فى إيجاد قصص الحيوان فى الأدب الشعبى. فخلفية المسخ إذن لها شقان: الشق الأول يخص حكاية الحيوان الشعبية، والشق الثانى يخص عالم السحر والخوارق. ونحن نعرف أن حكاية الحيوان من أصل هندى من حيث الهيكل والفكرة الأساسية، ولها أيضاً أصل يونانى فى خرافات (إيسوب)، فيجتمع هذان الفرعان فى استخدام الحيوان للوعظ ولغرض تهذيبى. ولكن، بينما يتصرف الحيوان باعتباره حيوانا فعلاً فى الحكايات اليونانية القديمة، نجده فى الفلكلور الهندى يتصرف تصرف الإنسان ويتكلم بلسانه

كما أن له مراتب الإنسان، كأن يكون الأسد مثلاً فى مقام الملك أو الثعلب وزيراً.. إلى آخره[11]. أما المسخ، فهو يبدو كأنه الوسيلة المثلى للجمع بين الحالتين، كما سيظهر لنا عند عرض الحكايات. وقد كتبت سهير القلماوى عن هذين القسمين فى قصص الحيوان:

«القسم الأول الذى يكون فيه الحيوان شخصاً من شخصيات القصة يتحرك ويتصرف ويتكلم...، والقسم الثانى الحيوان فيه مجرد رمز كما نجد فى الناحية الاعتقادية أو الدينية وإما مجرد صورة تتقمصها شخصية القصة»[12].

والعبارة الأخيرة إشارة إلى حكايات المسخ التى سنعتبر أنها تحمل بالفعل دلالات رمزية.

ويوضح لنا عبد الحميد يونس أن حكاية الحيوان من أقدر وأقدم أشكال الحكايات الشعبية على الإطلاق، وهى شكل قصصى يقوم الحيوان فيه بالدور الرئيسى، ويعد امتداداً للأسطورة بصفة عامة:

«والراجح أن الطور الأول من الأطوار التى مرت بها حكاية الحيوان يتسم بالاقتصار على وظيفة التفسير المباشر وغير المباشر. وهذا هو السبب الذى جعل الدارسين يضعون هذا النمط التفسيرى فى مقدمة السياق الزمنى الذى استغرقته حكايات الحيوان. ومن هنا فإنها تخلو أو كانت تخلو من تأكيد المثل الأخلاقية أو الوعظ الاجتماعى. ويبدو أنها تفرعت بعد هذا الطور إلى نوعين أدبيين يختلفان شكلاً ووظيفة: (١) الخرافة (التى تستهدف غاية أخلاقية)، (٢) ملحمة الوحوش»[13].

أما الشق الثانى المتعلق بالمسخ فى (الليالى)، فهو عالم السحر والخوارق. فالتحولات كلها تحدث بسبب أعمال السحر الذى تمارسه الجن والعفاريت والحوريات وبعض النساء اللاتى تعلمن أسرار السحر والقدرات الخارقة، فيقمن بمسخ إنسان أو آخر إلى كلب أو قرد ...إلخ، وفى بعض الأحيان، يعود الشخص إلى صورته الإنسانية الأولى أو لايعود، وهى طبعاً أحداث تقدم على أنها ممكنة الوقوع أو جزء من الواقع. وهذا الواقع السحرى أو المنطق السحرى الخاص بعالم الخيال فى الحكايات، هو ما أسماه «لوتز روخريك» فى دراسته عن دور الواقع فى الحكايات الشعبية بـ«الرؤيا السحرية للعالم»[14]. بالنسبة إلى «روخريك»، يأتى السحر فى مرحلة متأخرة من تطور العلاقة بين الإنسان والحيوان، كما صورها الأدب الشعبى عامةً. ففى بادئ الأمر، وجد أن المسخ كان يرد بالحكايات دون اللجوء إلى عامل السحر أو الخوارق، فكان مسخاً إرادياً يتم بسهولة وسلاسة، فيغير المخلوق نفسه من صورة إلى أخرى دون الحاجة إلى تفسير الظاهرة، كأنها نتيجة طبيعية للاختلاط المتأصل فى القدم بين الإنسان والحيوان. ولكن، مع التطور الفكرى للإنسان وتنامى وعيه بذاته، يزداد الإدراك أو الوعى بالفروق بينه وبين الحيوان. وظهر ذلك فى عنصر السحر والخوارق لتفسير حوادث المسخ. وهذه المرحلة التى تحتاج فيها القصص إلى شخصية ساحر أو جنى ليمسخ إنساناً إلى حيوان. وبعد ذلك تأتى مرحلة تأثير الفكر الدينى، ويصبح السحر مرتبطاً بخصائص شيطانية شريرة، والمسخ نتيجة الاستخدام المحرم للسحر الأسود المؤذى والضار، لأن فيه تعارضاً مع الخلقة الأصلية للإله؛ فالله وحده هو القادر على المسخ باعتباره نوعاً من أنواع العقاب. ومن هنا «يصبح المسخ إلى الحيوان عملية مهينة فيها تجريد من الإنسانية وتحقير»[15]، وهو عقاب تستحقه الشخصية الشريرة. أى أن توظيف المسخ هكذا، فى هذه المرحلة، يدل على أن الحكاية الشعبية أصبحت نوعاً أدبياً محدد الخصائص بذاته تركب أو تجمع حسب حس فنى واضح، فتتطلب القواعد الفنية، لمثل هذا النوع القصصى، أن التيمة التى

سيطرت على مسار الحكاية ـ عقدة التحول ـ يجب أن تحل بعودة الشخصية الرئيسية (الطرف البرئ أو الضحية) إلى الشكل الإنسانى، بينما تمسخ الشخصية الشريرة إلى حيوان بصفة نهائية بغرض الحط من قدرها وتحقيق نوع من العدالة. وهذا ما يحدث فى حكايات (الليالى)، عندما يتجرع الطرف البادئ بفعل من أفعال الظلم كأس المسخ نفسها. يقول «روخريك»:

«كان المسخ فى الأصل تعبيراً عن واقع وحقيقة (magical reality) فى الحكاية الشعبية ثم أصبح مجرد تيمة أو صيغة: المسخ نتيجة للسحر الأسود ثم التحرر منه والنهاية السعيدة»[١٦].

من خلال أحداث المسخ فى حكايات (ألف ليلة)، يتضح الآتى: أن الإنسان يمتلك هوية واحدة من الممكن أن تعبر عن نفسها أو تظهر مجسدة فى أكثر من صورة؛ وهى تجربة فريدة يتم الخلط فيها بين الصورة الحيوانية والذات الإنسانية. والحكايات تسجل هذه التجربة بدقة واهتمام. نلاحظ التأكيد على آلية التحول نفسها وتسجيل أثرها فى تصرف المخلوق الممسوخ الذى يتحرك ويسلك سلوك الحيوان، بما للحيوان من وظائف جسدية بعينها، منها عدم القدرة على الكلام مثلاً، إلا أنه من حيث الفهم والإدراك والشعور... يظل للممسوخ قدرات الإنسان، وهذه هى «الحالة المختلطة» التى ذكرتها جيرهارد[١٧].

إن هذه الحالة المثيرة لها أبعاد كثيرة:

أولاً:

هى تأكيد الرابطة القديمة التى تؤدى إلى وضع الإنسان والحيوان على قدم المساواة، حيث سهولة وإمكان حركة الروح من مخلوق إلى آخر، ودفعهما إلى خوض «تجربة (أنا) حيوانية أخرى»[١٨]؛ كأن المسخ مجرد غطاء حيوانى يحجب النفس الإنسانية لفترة ما. وفى رأى «روخريك» يدل هذا على الفهم الشعبى القديم القائل بأن الحيوان ما هو إلا مخلوق إنسانى فى الأصل، ولكن محول أو ممسوخ إلى شكل حيوانى[١٩].

ثانياً:

هذه الحالة المختلطة تمثل دراسة مبتكرة لطبيعة الحيوان من منظور إنسانى ـ من وجهة نظر الممسوخ نفسه أو أقرب شخصية إليه ـ كأن يسرد المشهد مثلاً من داخل نطاق التجربة الإنسانية فى بعدها الحيوانى (مثل الصعلوك الثانى فى حكاية «حمال بغداد» و«سيدى نعمان»...).

ثالثاً:

من حيث الدلالة الرمزية، نجد أن تأكيد تجربة التحول نفسها من شكل إلى آخر مع عدم تغير جوهر المشاعر والخصائص الذاتية، يمثل فكرة الاستمرار والاختلاط بين مخلوقات ونطاقات وعوالم قد تبدو متباينة؛ وهى صورة مجسدة لطمس أى فواصل أو فوارق ولتخطى الحدود؛ وقد أطلقت سهير القلماوى، على هذا الوضع «الاختلاط الخيالى»[٢٠]، أى خلق وجود خرافى متلون تختلط فيه الأشكال والهويات فى سلاسة عجيبة. ولكن يلاحظ أن هذا الوجود الخرافى تواجهه، فى أغلب الأحيان، النزعة إلى تصحيح هذا الوضع المختلط، وإرجاع درجات الخلق إلى ترتيبها الأصلى ومستوياتها المعروفة من أعلى إلى أدنى، وهذا يتمثل فى اتجاه الحكاية إلى إبطال السحر والوصول إلى «وضع أصل»، فيه يعود الإنسان إنساناً والحيوان حيواناً، كما يتمثل فى فكرة السجن داخل شكل مكبل وعدم القدرة على التعبير والانحطاط إلى مستوى القبح... إلى آخره. فهناك، إذن، شد وجذب بين عالمين: عالم اختلاط الفواصل وطمس معالم بنية الواقع (المسخ) وعالم الحدود الطبيعية الموضوعة واحترام مستويات الخلق.

الحكاية الأولى ـ حكاية الجنى والتاجر ـ صنفت على أنها من الخرافات ذات الأصل والنمط الهندى، إلا

أن د.ب ماكدونالد أكد أنها من أصل عربى؛ إذ هى عربية الطراز تمت إلى الصحراء بصلة واضحة، ويرويها «المفضل بن سلمة» المتوفى ٨٦٥م فى الكتاب الذى صنفه فى الأمثال وسماه (الفاخر) [٢١]، وقدم هذا باعتباره دليلا على استخدام الإطار الفارسى أو الهيكل الهندى ولكن لجمع حكايات عربية أصيلة. على أية حال، هدفنا هو أن نتأمل جزئية المسخ التى استخدمت لبناء الحكاية حولها. إن قصص الشيوخ الثلاثة التى يحكونها للجنى لإنقاذ حياة التاجر، تبدأ بأن كل واحد منهم يسافر فى صحبة حيوان هو فى الأصل إنسان ممسوخ، عقابا على شر ارتكبه.

الغزالة التى يصطحبها الشيخ الأول هى فى الحقيقة زوجه الأولى التى سحرت زوجه الثانية إلى بقرة وولدها منه إلى عجل، ثم عوقبت بعد ذلك بأن تحولت هى نفسها إلى غزالة. أى أن الحكاية تحتوى على مسخ مزدوج لطرف برئ ـ الضحية ـ ثم للطرف الجانى (أى أنه ظلم أو عقاب مستحق)، مما يشير إلى وضع مقلوب يجب أن يصحح. ولكن ما يسترعى الانتباه هو الاهتمام السردى بتفاصيل تصرفات المخلوقات الممسوخة وسلوكها؛ فعندما يهم الشيخ بذبح البقرة «تصيح وتبكى بكاء شديداً»، ويتكرر الشئ نفسه مع العجل الذى «يقطع حبله ويجرى» إلى الشيخ الذى «يتمرغ ويولول ويبكى». فالشعور الإنسانى والفهم والإدراك، بل القدرة على إظهار مشاعر الخوف والترجى، هى ملامح من صميم هذه الخرافة، ولولا هذه الجزئية بالذات ما كان للحكاية من أثر فى نفس سامعها الجنى، ولا كان لها تأثير من الناحية الفنية على قارئها. فالهوية الإنسانية تشع من تحت الغطاء أو الجلد الحيوانى، ولكن دون القدرة الكاملة على الاتصال أو الإفصاح (المتمثل فى الكلام المباشر طبعاً)، مما يكسب المشهد سمة الكابوس: تطويق وانغلاق جسدى لروح تبغى الخلاص والإعلان عن نفسها، ولاتستطيع أن تتحرك إلا من خلال قدرات جسمانية محدودة بطبيعة الشكل الحيوانى التى حبست فيه. ويذكرنا هذا أيضاً بأوفيد، فها هى «إيو» مرة أخرى التى مسخت بقرة:

«ولقد أنكرتها جنيات البحر وما عرفنها... وبقيت مثار إعجاب الأب ودهشة شقيقاتها يطعمها الأب بيديه الأوراق التى يقتطفها فتلثم يديه بفيها وتعلقهما بلسانها، وهى لاتملك أن تفصح عن شئ وتلمس هذا العجز من نفسها فتنهمر دموعها» [٢٢].

وهناك كذلك الحورية الأركادية التى مسخت دبة، والتى تتحول توسلاتها إلى زمجرة مخيفة:

«فأخذت تبث حزنها بأنين متصل وتفزع للسماء برفع يديها بعد تحولهما إلى قدمين» [٢٣].

أما فى حكاية الشيخ، فتنفذ بصيرة ابنة الراعى إلى «حقيقة» هذا المخلوق ـ العجل ـ إلى ما وراء صورته الظاهرة، وهى الطرف الذى يستطيع تخليصه وإرجاعه إلى صورته الأولى، لتطابق الشكل مع الجوهر أو الروح، بعد أن مثل المسخ نزعاً واضطراباً للهوية. ورغم حل العقدة فى نهاية الحكاية وعودة الابن الممسوخ إلى هيئته الإنسانية، فإن عقاب الزوجة الأولى يكون فى مسخها إلى غزالة وبقائها على ذلك فى صحبة الشيخ زوجها، وهو المشهد الذى بدأنا به. فلا يزال إذن الاتجاهان متمثلين فى الحكاية: العالم المختلط فى هويات مخلوقاته، والعالم المحافظ على الحدود والفواصل.

وفى حكاية الشيخ الثانية الذى يصطحب معه كلبتين، هما أخواه اللذان حاولا قتله بإلقائه من سفينة كان الثلاثة عليها، وعندما تنقذه زوجه (العفريتة) تعاقب الأخين بمسخهما إلى كلبتين، وقد جريا إلى الشيخ أخيهما «وبكيا وتعلقا به». فالمسخ هنا أيضا يرتبط بعقاب، ويتضمن كذلك فكرة الإنسان المحبوس فى جسد

لاينتمي إليه، ويسعى دون جدوى إلى الإفصاح عن مشاعره الإنسانية. وفي حكاية الشيخ الثالثة تكرار لنمط الأولى: المسخ المزدوج والزوجة الشريرة الخائنة التي تبدأ بممارسة السحر ومسخ الزوج إلى كلب عند اكتشافه خيانتها، ثم عقابها بواسطة بنت الجزار بتحويلها إلى «بغلة»، وهنا نجد الزوج الممسوخ إلى كلب يذهب إلى دكان جزار ليأكل من فضلات اللحم، وهو التصرف «الطبيعي» لحيوان يسعى لإشباع جوعه. والبغلة يسألها الجنى فى آخر الحكاية عن صحة قصتها فترد عليه بأن «تهز رأسها للإشارة بنعم»، وهى محاولة أخرى للاتصال والتعبير والخروج من الصورة التى تم حبسها فيها؛ فهى برغم سجنها فى صورة جديدة، مازالت تفهم وتستطيع الرد فى حدود طاقاتها الجديدة.

(أ) تبدأ الحكايات الثلاث وتنتهى بمشهد يجمع بين إنسان وإنسان آخر ممسوخ، يعود الضحية إلى صورته الأولى ولكن الجانى يبقى على حاله.

(ب) فى القصص إشارات مهمة إلى سلوك الإنسان الممسوخ وفهمه وإدراكه، ومحاولاته غير الناجحة تماما فى الاتصال، وكل هذه الإشارات تعبر عن هوية مختلطة.

(جـ) تقدم الحكايات عالماً متلوناً متغيراً؛ تطمس فيه بسهولة الفروق بين الإنسان والجن والحيوان، ويقابله الاتجاه إلى تصحيح الأوضاع وتأكيد الفرق بين الإنسان المكرم والحيوان الأدنى منه على سلم الكائنات. وتتكرر تلك العناصر بنوع من التوسع فى حكايات المسخ الأخرى. أى أن حكاية «الجنى والتاجر» هذه تعتبر القصة النواة، بالنسبة إلى موضوع التحول، التى ستتشعب منها خيوط مماثلة، كما سنرى.

مثلاً، فى حكاية «حمال بغداد والثلاث بنات»، تأتى حكاية الصعلوك الثانى مع العفريت الذى اتهمه بخيانة عروسه الصبية معه، فأراد أن يسحره على أى صورة يختارها: كلبا أو حمارا أو قردا، باعتبار ذلك السحر نوعا من الضرر لايصل إلى حد القتل، وبعيد عن العفو فى الوقت نفسه، أى أن المسخ هنا حالة بينية ليس فيها حياة بشرية كاملة وليست نهاية مؤكدة للحياة، ولكنها استمرار لحياة منقوصة ممسوخة إلى درجة أقل من الأصل(فى «أوفيد» يرد تعبير «عذاب بين بين» على المسخ الذى لا هو نفي ولا موت ــ كما تتضرع «مورها» الآثمة إلى الآلهة قائلة: «... إنى غير راغبة في أن أدنس الأحياء ببقائى بينهم ولا الموتى بذهابى إليهم، وإننى أتوسل إليكم أن تذهبوا بى بعيداً عن مملكتى الموتى والأحياء، وأن تمسخونى كائناً آخر تمتنع عليه الحياة والموت معاً»).

ويحوله العفريت إلى قرد، ويعد هذا أقصى وسيلة للتعذيب؛ حيث الهبوط المروع إلى أقبح شكل ممكن من صورة الإنسان المكرم. ولايفوتنا هنا ذكر ما ورد فى القرآن الكريم عن صورة القرد باعتباره رمزاً للقبح والحالة الدنيا مقارنة بالإنسان، وفى الآيات التى توضح غضب الله ــ سبحانه وتعالى ــ على اليهود («فقلنا لهم كونوا قردة خاسئين» ــ البقرة ٦٥ ، «فلما عتوا عن مانهوا عنه قلنا لهم كونوا قردة خاسئين» ــ الأعراف ١٦٦).

ومن لزوميات أبى العلاء المعرى البيت التالى:

فما بال هذا العصر ما منه آية
من المسخ أن كانت يهود رأت مسخاً[٢٤]

أى أنه يشير إلى ظهور «المسخ» فى عصر بنى إسرائيل استناداً إلى الآيات القرآنية المذكورة. لكن المفارقة فى حكاية القرد الممسوخ فى (ألف ليلة) أن هذا القرد القبيح سيظهر قدرات مرتبطة بقيمة جمالية، وهى موهبته على كتابة الخط العربى الجميل وإنشاد الشعر عن طريق الكتابة. فهنا تأكيد على التفاعل بين القبح والجمال، قبح الشكل الخارجى وجمال الموهبة الداخلية.

نجد، هنا، توسعاً ملحوظاً فى تجربة الكائن الممسوخ؛ فهو يحكى بنفسه عن التجربة، ويروى من

وجهة نظره من حيث هو قرد إنسان كيف كان التعامل مع ركاب السفينة والملك والحاضرين ببلاطه، وهو أيضاً يبكى وتسيل دموعه حتى يحن عليه ريس المركب التى قفز فيها، ويستخدم الإشارات فى محاولة إفهام من على المركب أن باستطاعته الكتابة، وذلك كله يمثل تعبيراً عن هويته المختلطة. وفى هذه الحكاية، خصوصاً، دلالات رمزية مثيرة للاهتمام بسبب هذا الاستخدام لحيوان القرد وما له من تاريخ فى عالم الرمز (وفى «ألف ليلة» حكايات أخرى يرد فيها القرد، ولا مجال لها هنا، ما يهمنا استخدام القرد مسخا لإنسان...)، فقد كان القرد دائماً فى التراث الشعبى القديم رمزاً مزدوجاً: فهو يمثل الحكمة والذكاء مثل الإنسان الذى يتعلم عن طريق المحاكاة، وفى الوقت نفسه هو حيوان كريه يتخذ رمزاً للشيطان وطموحه الدائم غير الناجح فى محاكاة الخالق. وتوازى هذه الطبيعة المزدوجة طبيعة الإنسان العليا والدنيا فى الوقت نفسه [٢٥]. ويقول هـ.و. جانسن، فى دراسته عن تاريخ استخدام القرود فى أدب العصور الوسطى وعصر النهضة، إن معظم الخرافات الكلاسيكية القديمة فى تعاملها مع القرد وضعته فى إطار إنسانى وليس فى بيئة الحيوان، واتجه واضعو هذه الحكايات إلى الحكم على القرد، خصوصاً، بمقياس إنسانى؛ مما يظهر ذكاءه وتفرده بالنسبة إلى بقية الحيوانات، كما يظهر أيضاً مكره المكشوف وألاعيبه التى تجعله كريهاً، مثالاً للقبح والتدنى صورة وجوهراً [٢٦]، وهذا ما يجعله مناسباً جداً فى سياق حكايتنا؛ فالصعلوك المحول قد شاهدناه فى الجزء الأول من حكايته إنساناً، والآن نشاهده حيواناً قرداً ذا قدرات خاصة وذكاء ملحوظ يثيران عجب الحاضرين والملك؛ إذ يتناقضان والشكل القبيح الوضيع. مرة أخرى، يخلق هذا التناقض الدلالة الرمزية فيكون:

«تركيز الانتباه هنا على آلية التحول نفسها التى تصبح رمزاً لتجاوز وتخطى إلى ما وراء الشخصية الفردية ـ إلى ما وراء التفرد وتجسيداً لماهية الذات وكنهها الخالص.. تجسيداً لعملية التغير والتطور والتحول» [٢٧].

يبحث روى ويليس فى كتابه (الإنسان والحيوان) (Man and Beast) العلاقة الرمزية بين الإنسان والحيوان على مر العصور، خاصة فى مجال المعتقدات الشعبية فى أفريقيا. وما يهمنا هنا، هو أنه يخلص إلى أن الحيوان يستخدم مثلاً أو رمزاً فى الفكر الشعبى، بل فى الفكر الإنسانى البدائى بصفة عامة. وقد نشأ هذا بسبب:

«عالمية الحيوانات من حيث هى كائنات لها دلالة رمزية كبيرة، فالحيوان يقبع داخلنا باعتباره جزءاً من موروثنا البيولوجى الممتد من حيث كوننا آدميين، وفى الوقت نفسه فهو بالطبع مخلوق خارجنا وخارج المجتمع الإنسانى الحق، أى أن صورة الحيوان الرمزية صورة ثنائية مطابقة للثنائية القائمة فى المجتمع الإنسانى فى الشخصية الإنسانية بين الواقع والمثال...» [٢٨].

فعملية المسخ، إذن، تأكيد على هذه الثنائية فى النفس الإنسانية؛ ثنائية الشكل مقابل الجوهر، الجسم مقابل الروح أو العقل، الحيوان مقابل الإنسان، الطبيعة العليا مقابل الطبيعة الدنيا، القبح مقابل الجمال، التغير مقابل الاستمرار.

وكما فى حكاية الشيخ الأول السابقة، تنفذ بصيرة بنت الملك مباشرة إلى الهوية الحقيقية للقرد الموجود ببلاط الملك، ويتكرر المشهد الذى تغطى فيه وجهها كما تفعل أمام الرجال الغرباء، فيتعجب أبوها ثم تعلن هوية الكائن الحقيقى داخل صورة القرد، وهو رجل، وابن أحد الملوك، ونعرف أنها ـ مرة أخرى ـ تعلمت السحر ومنه «فن المسخ»، عندئذ يطلب منها الملك تخليص هذا الشاب الطريف اللبيب. أى أن كون هذا الشاب قرداً لم يحل دون التعبير عن ملامح شخصيته الأساسية: روحه وذكاؤه وأدبه وموهبته، فما تقدمه لنا

هذه الحكاية يمثل إعادة عرض لشخصية الصعلوك، ليس عن طريق التكرار ولكن عن طريق انقسام الشخصية على نفسها من خلال المسخ أو التحول من كائن إلى آخر، فالصعلوك يخوض تجربة ذات أو نفس أخرى حيوانية لها سمات محددة ـ مثل الموهبة والظرف والذكاء ـ فيثبت بذلك أحقيته للآدمية فى النهاية.

ويجئ بعد ذلك مشهد من أمتع المشاهد، هو الصراع بين العفريت والأميرة الساحرة فى ساحة القصر، بهدف القضاء على العفريت اللعين وتخليص الصعلوك من جسم القرد. وفى الحقيقة هو صراع غريب فى شكل منافسة، أو مباراة، فى القدرة الذاتية لكل منهما على مسخ النفس؛ حيث يبدأ الصراع بتحويل العفريت نفسه إلى أسد والأميرة إلى حية، ثم عقرب وحية، ثم عقاب ونسر، ثم قط أسود وذئب، وبعدها ينقلب العفريت إلى رمانة حمراء كبيرة تطير وتقع على الأرض فينتثر الحب على أرض القصر، وتتحول الأميرة إلى ديك لالتقاط الحب.. ولكن ينقلب العفريت إلى سمكة كبيرة، والأميرة كذلك، وينزل الاثنان فى بركة القصر لمزيد من الصراع، وأخيراً يتحولان إلى ألسنة نار حتى يتم حرق العفريت نهائياً ويصير كوم رماد. وبعد التغلب عليه، وعودة القرد إلى صورته الأولى، تستسلم الأميرة إلى شرر النار وتحترق هى الأخرى وتنتهى إلى كوم رماد آخر بجانب العفريت. والمشهد يتحرك فى تلاحق سريع، أو فى خط متعرج، من خلقة إلى أخرى، من العفريت إلى الأميرة ثم إلى العفريت، وهكذا. فيصبح هذا المشهد ـ شديد التركيز ـ كأنه المشهد النواة لحكايات المسخ كلها، أو المشهد الذى ينطوى على أكبر قدر من الرمز: أولاً: نلاحظ أن الصراع هنا استلزم التحول إلى خلق وأشكال بديلة لاكتساب قدرات جسمانية أكثر فاعلية، وتم ذلك بطريقة تصاعدية؛ فكلما انقلب العفريت إلى حيوان أو طائر معين انقلبت الأميرة إلى حيوان أو طائر أكثر افتراساً وشراسة منه، كأنه عرض مثير لطبقات مختلفة متدرجة من الحيوانات والطيور. حتى الأماكن التى كان يدور فيها الصراع، تراوحت بين أرض القصر إلى الهواء إلى الماء فى البركة، حتى انتهى الأمر بكليهما إلى النار والرماد، أى غطى العراك عناصر الطبيعة الأربعة منتهياً إلى أشد العناصر فتكاً؛ المرتبطة بالفناء المؤكد الذى ليس بعده مسخ أو تحويل إلى شئ آخر.

يقدم المشهد، إذن، إحاطة شاملة ممتدة إلى عناصر الطبيعة والمكان والمخلوقات، بكل ما فيها من إنسان وحيوان وجن ونبات، وهذا مناسب جداً لفكرة ثنائية التغير أو التحور مقابل الاستمرارية والثبات، وهى من أهم الازدواجيات التى يعبر عنها المسخ من حيث المستوى الرمزى؛ فهى ازدواجية الوجود كله (وفى نهاية كتاب «أوفيد» يؤكد أن الخلود والتغير وجهان لعملة واحدة، وهما يوجدان بالكون فى الوقت نفسه، فهو يرينا كيف أن الموت كأنه لاوجود له.. فلا يموت أى كائن ولكن ينتقل من شكل إلى شكل.. وهكذا لايفنى أى شئ فى هذا الكون فناء حقيقياً) . ففى متابعتنا المسخ المتلاحق السريع فى الحكاية، هنا، نكاد للحظات نفقد خيط التتابع، ويكاد يصعب التمييز بين هوية العفريت والأميرة، كأن المعالم أو الفروق بين المخلوقين قد طمست، وكأن الوجود نفسه قد تحول إلى وجود سائل متلون (Protean)، تختلط فيه الكائنات والمواد والنبات، ولكنه عالم فوضوى يتحتم عليه الفناء التام حتى تعود الفواصل والحدود بين العوالم المختلفة مرة أخرى. وهذان هما التياران اللذان تحدثنا عنهما من قبل: العالم السحرى المختلط، والعالم الذى تتأكد فيه الحدود والفروق. وكما انقسمت شخصية الصعلوك على نفسها وازدوجت فى صورة قرد، فهذا قد تم هنا، فى هذا المشهد، بنوع من:

«إعادة خلق لشخصيتيهما أكثر من مرة متجاوزين فى ذلك حتى مجال الحيوان إلى

مـجـال النبـات والمواد. أى أن الذات تزدوج ليس عن طريق تكرار نفسها ولكن عن طريق أن تصـيــر «الآخـر» ؛ تصـيـر الشئ الآخـر المختلف»[٢٩].

ومن ضـمن ثنائيات المشهـد، أنه صراع بين جنى وإنسى، رجل وامرأة، خير وشر... إلا أن انتهـاءهـمـا إلى فناء يشير إلى أن طرفى أى ثنائية من الضرورى أن ينفى أحدهما الآخر، حتى يعود الاستقرار والاستمرار. وتعلق إحدى الكاتبات على هذه النهاية بشرحها أن عمليات المسخ المقدمة هى رمز للرغبة فى تغيير بنية الواقع بطبقاته الجامدة، ولكن هذه الرغبة أو القدرة مؤقتة ومدمرة لنفسها:

«من أجل إعـادة تأسيس التـرتيب الطبيـعى للأشـيـاء ومن أجل إعـادة تأكـيـد الحـدود الطبيعية القائمة فى بنية المجتمع ـ التقسيم بين الإنسان والحيوان، بين الأعلى والأدنى، بين الذكـر والأنثى ـ يجب على الأمـيـرة أن تدمر قواها غير الطبيعية هذه لأن هذه القوى تهدد النظام السائد»[٣٠].

أمـا قـصـة كـبـرى الصبـايا فى حكاية «الحـمـال والثلاث بنات» ، فهى محاكاة لما سبقـهـا، وتسير على النمط نفسه فى قصة الشيخ الثانى فى «الجنى والتاجر» فى جزئيات ثلاث:

(١) قـصـة الأخـوات الثـلاث بدلاً من الأخـوة، وتقوم الأختان بإلقائها من السفينة فى محاولة قتلها، وتكافأها جنية بأن تسحر أختيها الشريرتين إلى كلبتين.

(٢) نبدأ بمشهـد الحيوان الذى هو أصله إنسان، ونعـود بالزمن للوراء لمعـرفـة سـبب المسخ، ونرى أيضـاً الكلبتين تبكيان وتحركان رأسيهـمـا، والأخت تمسح دموعهما وتضمهما إلى صدرها وتقبل رأسيهما.

(٣) نكتشف أن هذا المسخ عقاب لخيانة أو غيرة، أو عقاب على شر معين.

(٤) تنتهى حكاية الصبية بأن الكلبتين لاتزالان معها، تعيشان كأختيها فعلاً، ولكن على أنهما كلبتان لم يفك سحرهما.

ولكن مـايمـيـز هذه الحكاية هو المشـهـد الذى تتضمنه عن المدينة المسخوطة التى وصلت إليها الأخوات الثـلاث، عندمـا تاهت المركب ودخلت بحـراً غـريبـاً، وشاهد الجميع مدينة عجيبة كل من فيها حتى ـ الملك والملكة على عرشيهـمـا وفى قـصـرهـمـا ـ مسخوط أو ممسوخ حجارة سوداء والجميع ثابتون فى مواضـعـهم لايتـحـركـون، وكل ذلك بسبب أنهم كـانوا مـجـوسـاً يعبدون النار، لم يهتدوا رغم التحذير والإنذار حتى حل عليهم مقت وسخط من الله ومسخوا حجارة سوداء. ويعلق ديفيد بينولت على كلمة «مسخوط» باعتبارها مرادفا لـ«ممسوخ» التى ذكـرت فى هذه الحكاية فقط على أنها مسخ، ولكن سببه المباشر الغضب الإلهى، نظراً لأن جذر الكلمة (س.خ.ط.) مرتبط بمعانى الكراهية أو الغضب الشديد أو عدم الرضا والاستهجان[٣١]. أى أن السخط أو المسخ هنا، خصوصـا، له معنى دينى واضح، وهو تغير أو تحول بشع إلى شكل قبيح فيه تجريد كامل للإنسانية، وذلك عقاباً أو استحقاقا لغضب الله وبطشه. ونلاحظ أنه، فى حالات المسخ الأخرى، يستـخـدم فى الحكايات تعبير «الانقـلاب» من صورة إلى أخرى، أو «الخروج» من صورة إلى أخرى. ولكن فى حكاية المدينة المسخـوطة ـ المتحـولة إلى حـجـارة ـ تسـتـخـدم كلمـة «المسخ» مـرات عـدة، مـقـرونة فى الوقت نفسـه بكلمـة «مسخوطة» ؛ وذلك بسبب الصبغة الدينية للمسخ هنا، وربمـا بتـأثير من الآية القرآنية التى ذكـرناها فى البـداية (يس، ٦٧) ، التى تشير مباشرة إلى المسخ الإلهى إلى «حجارة ثابتة لاتتحرك» عقابا وغضبا من الله عز وجل.

وأخيراً، نعرض لحكاية سيدى نعمان التى تسير على نهج حكاية الشيخ الثالث فى «حكاية الجنى والتاجر»، من حيث الشخصيات والأحداث، ولكن مع توسع مثير فى تناول موضوع المسخ وتسجيل تجربة البطل المحول إلى كلب. نذكر أن الشيخ الثالث قد سحرته زوجه عند اكتشافه خيانتها إلى كلب، ونراه يذهب إلى جزار لسد رمقه، ولكن سرعان ماتكتشف حقيقته ابنة الجزار وتعيده إلى صورته الأولى وتسحر زوجه بغلة. وهذه أيضاً هى الخطوط العريضة لحكاية سيدى نعمان الذى يكتشف أن زوجه غولة وساحرة فتمسخه كلباً، ويتبع ذلك روايته المغامرات والصعاب التى تواجهه فى صورته التى تحول فيها إلى كلب، بكل تفاصيل محاولته الهرب من الزوجة الساحرة وضربها له بالعصا، وكيف أنه فقد جزءاً من ذيله عندما أغلقت الباب عليه لتمنعه من الخروج ولكنه أفلت. ثم يحكي ما يحدث عند الجزار ومحاولته الإفصاح له عن أنه يريد أن يمكث عنده للحماية وليس فقط من أجل قطع اللحم التى يلقيها إليه، ويحاول التصرف فى حدود خلقته الجديدة... ينظر إليه بامعان ويحرك ذيله، ولكن الجزار لايفهمه، فيهشه بعصا إلى خارج الدكان. ويذهب إلى الخباز، ومرة أخرى نرى المشهد من وجهة نظر هذا الكائن الممسوخ، ونتابع تكيف العقل الإنسانى المفكر مع واقع خلقته الجديدة وكيفية استخدامه إمكانات الكلب وطبيعته؛ نراه يتصرف تصرفات الكلب: يهز ذيله، يحمل قطعة الخبز بين فكيه، يأكل، يدفع الأشياء بخطمه أو يضع حوافره عليها، ويروى لنا كل هذه التفاصيل عن نفسه سيدى نعمان، فهو الآن يرى الناس بعينى كلب ويتعامل معهم من هذا المنظور الفريد، كما أن العالم الخارجي يتوقع منه بالطبع تصرفات كلب وإدراكه. وهذه المرة، ينجح سيدى نعمان فى تحقيق بعض التفاهم بينه وبين الخباز الذى يعجب به، ويبقيه معه فى المخبز حتى بعد أن فرغ من إطعامه.

ونلاحظ أن الكلب، فى انتقاله من مكان إلى آخر، وفى التقائه بشخص ثم آخر، يتحسن أسلوبه بعض الشئ فى التعامل مع الأفراد، كأنه يكتسب تدريجياً مهارات من الإتصال تناسب هذه الطبيعة المختلطة (عقل إنسانى وطبيعة حيوانية)؛ فبعد هروبه من ضرب الزوجة المبرح ووضعه ضحية مثيرة للشفقة، لايملك من أمره شيئاً، نجده مع الجزار فى محاولة واعية ذكية لتحسين وضعه وحماية نفسه. ورغم فشل المحاولة الأولى، فإن تعامله مع الخباز يمثل تطوراً آخر فى تكيفه مع طبيعته، ويتحسن أسلوبه أكثر فى كيفيه الاتصال بالجنس البشرى بعد أن أصبح منعزلاً عنه. والمفارقة الأخيرة فى الحكاية هى أن سيدى نعمان نجح فى ترجمة أحاسيسه الإنسانية ونقلها (تودده إلى الخباز ورغبته فى حمايته)، ولكن الخباز يعتبر كل هذه التصرفات صادرة من كلب ظريف ودود.

يذكرنا الجزء الثانى من الحكاية بقصة القرد فى حكاية الصعلوك الثانى، فيفاجأ الجميع بقدرة الكلب على تعرف العملة الزائفة، فينحيها جانباً عن بقية العملة الصحيحة بأن يضع حوافره عليها (مثلما فوجئ الناس بقدرة القرد على الكتابة وقول الشعر). كأن هذه القدرة التى تتسم بالذكاء والبصيرة والمهارة، هى النقطة التى يجب أن يعود فيها الشخص الممسوخ إلى أصله (مثلما حدث مع القرد / الصعلوك). فكلما بدت للعيان هذه المهارات العقلانية، تحركت القصة فى اتجاه حل العقدة وإبطال المسخ، كأن الكائن محور الحكاية صار الآن مستحقاً لآدميته بعد أن حرم منها، وبعد خوض تجربة الانسلاخ عن ذاته الإنسانية والانعزال عن عالم المخلوقات الذى ينتمى إليه بعقله وإدراكه، وفرض عليه أن يقطن خارجه، يتفرج عليه ويراقبه ويحاول الاتصال به، وهذا يمثل تعزيزاً لقدراته وتركيزاً لها فى محاولة استغلالها بطريقة جديدة. وبالفعل، تكون هذه القدرة على التمييز التى يبديها الكلب سبباً يقوده إلى المرأة التى تبطل السحر وتعيده إنساناً، وتسحر زوجه الجانية إلى بغلة، وهكذا نعود

إلى بداية الحكاية عندما نراه يجر البغلة ويجلدها. أما هو، فقد نال خلاصه بتحمله معاناته وتكيفه مع أزمته.

وفى تفاصيل تصرفات هذا الكلب/ الإنسان أصداء من تفاصيل حياة «لوشيوس» الذى مسخ حماراً فى الرواية اللاتينية القديمة (الحمار الذهبى ـ The Golden Ass) لأبوليوس، وفيها يحكى لنا البطل نفسه عن كيفية سحره وتحوله إلى حمار ويقص مغامراته، والصعاب والمفارقات التى تصادفه فى حياته فى صورته باعتباره حمارا [٣٢]، وكل ما يراه ويسمعه ويصادفه، يرويه من وجهة نظر حمار، وكل تصرفاته وتحركاته تطابق هذه الخلقة، إلا أنه «احتفظ بشعور وفهم الإنسان»[٣٣]. وبجانب ذلك، نجابه فى الرواية الطويلة، من خلال تنقلات «لوشيوس»، بحثاً عن طريقة لخلاصه من السحر الذى مسخه، تفاصيل كثيرة عن هذه الحالة الفريدة، بدءاً من أكله «التبن مثل بقية الحمير» إلى قفزاته فى كل مكان. ومن أكثر المشاهد التى تذكرنا بسيدى نعمان ـ الكلب ـ المطارد وهو يقفز ويجرى من مكان إلى آخر هارباً من الضرب والأذى، مشهد «لوشيوس» ـ الحمار ـ عندما يقفز داخل حديقة ويجهز على الزرع فيها، فينقض عليه صاحب الحديقة شاهراً عصاه.

وهكذا، نجد أن تفاصيل المسخ فى حكايات (ألف ليلة وليلة) ليست فقط مثيرة للاهتمام والخيال فى حد ذاتها، ولكنها أيضاً تقدم أفكاراً ودلالات مقرونة برمزية خاصة، وهو استخدام قائم فى أعمال أدبية أخرى. وكما رأينا، نستطيع القول إن لأحداث المسخ فى (ألف ليلة) غرضاً أدبياً واضحاً يستحق التأمل، ومغزى رمزياً لايجب التقليل من شأنه.

الهوامش:

(١) انظر تعليق رقم (٥) فى شرح اللزوميات لأبى العلاء المعرى، إشراف ومراجعة حسين نصار ـ الجزء الأول، ص٣٨٠، الهيئة العامة للكتاب ـ القاهرة، ١٩٩٢.

(٢) **مسخ الكائنات لأوفيد**، ترجمة وتقديم ثروت عكاشة، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٢. الطبعة الثالثة ـ ص٢٧.

(٣) انظر المرجع السابق، ص٢٧.

(٤) Mia Gerhardt, **The Art of Story - Telling.** Leiden :E.J. Brill ,1963 .p. 309.

(٥) Harold Skulsaky. **Metamorphosis: The Mind in Exile**. Cambridge, Mass : Harvard Univ. Preses, 1981 .p.27.

(٦) المرجع السابق، ص٣٦.

(٧) Irving Massey. **The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis.** Berkeley: Univ. of California Press, 1976. p.17.

(٨) المرجع نفسه، ص١٩.

(٩) المرجع نفسه، ص٥ ، ٦.

(١٠) انظر «فون جرونيباوم»:

(a) Gustave E. Von Grunebaum. «**Greece in The Arabian Nights**»in **Medieval Islam**2nd ed. Chicago Press, 1953.

(b)Von Grunebaum. «Greek Form Elements in The "AN."»**Journal of American Oriental Studies,** 62 (1942). p.p. 227 - 292.

(c) J. Oestrup, **Studien über 1001 Nacht**, tians). Rescher (1925). and ELittman, **Tansendundeine Nacht in der arabischen Literatur** (1923).

(١١) انظر مقدمة ترجمة **كليلة ودمنة**: حكايات بيدبا:

Kalilah and Dimnah: The Fables of Bidpai, trans and notes I.G.N Keith - Falconer. Cambridge: University Press, 1885. p.xiii.

(١٢) سهير القلماوى، **ألف ليلة وليلة**، دار المعارف ١٩٥٩، ص٢١٢.

(١٣) عبدالحميد يونس، **الحكايات الشعبية**، الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٥، ص٣٣.

(١٤) Lutz Röhrich. **Folktales and Reality**. Trans. by Peter Tokofsky. Bloomington Indiana Univ. Press, 1991, p.73. (The original German edition : 1979).

(١٥) المرجع نفسه، ص٨٣.
(١٦) نفسه، ص ٨٣.
(١٧) انظر Mia Gerhardt ص٣٠٩
(١٨) Röhrich ط٧٦.
(١٩) المرجع نفسه، ص٧٩.
(٢٠) سهير القلماوي، ص٢٠٩.
(٢١) انظر: D.B. MacDonald, «The Earlier History of The AN» **Journal of the Royal Asiatic Society**, Part III (1924). pp. 353 - 397.
(٢٢)
(٢٣) انظر ترجمة ثروت عكاشة: «مسخ الكائنات» لأوفيد، الهيئة العامة للكتاب (الطبعة الثالثة: ١٩٩٢)، ص٢٦.
(٢٤) المرجع نفسه ص٦١.
(٢٥) فى شرح اللزوميات لأبى العلاء المعرى، ص٣٨٠.
(٢٦) H.W. Jonoson, **Apes and Ape Lore in The Middle Ages and The Renaissance**, London: Univ. of London 1952.
(٢٧) المرجع السابق ص٣٩.
Roy Willis, **Man and Beast.** London: Hart - Davis, 1974.p.8,9.
(٢٨)
(٢٩) المرجع السابق ص٩.
(٣٠) Sandra Nadaff. **Arabesque.** Illinois: North - Western. Univ. Press, 1991 .p.73.
(٣١) المرجع السابق ص١٠٥.
(٣٢) David Pinault: **Story - Telling Techniques in The Arabian Nights**, E.J. Brill, Leiden, 1992.
(٣٣) يشير «فون جرونيباوم» إلى التشابه فى: «Greek Form Elements in The AN », p.290.
The Golden Ass of Lucius Apuleius, Trans. by William Aldington. London: The Abbey Library, rpt. of 1639 ed.



قصص الحب فى الليالى
البنى والوظائف

محمد رجب النجار *

إذا كانت (ألف ليلة وليلة) هى قصة القصص فى التراث الشعبى العربى، فإن الحب ـ بغير منازع ـ هو قضية القضايا فى هذه الليالى العربية التى ملأت الدنيا وشغلت الناس قرونا متطاولة، عربيا وعالمياً. الحب إذن ـ بعلاقاته الاجتماعية والدينية ـ محور (الليالى) وموضوعها الأثير، عالجته ـ لغايات تعليمية وتربوية وجمالية؛ كاشفة عن أهم أنماط العلاقة العاطفية بين الجنسين، فى جرأة متناهية، وبساطة متناهية كذلك، بل فى لغة مباشرة يحسدها عليها أكثر الكتاب شجاعة، وأكثر الإبداعات الأدبية... لأنها، ببساطة شديدة، لغة تستند ـ فى صياغتها الشعبية ـ إلى قاعدة دينية لا تجد فى اللفظ الجنسى الصريح حرمة أو محظوراً، كما سنرى وشيكا، كما تستند فى مضمونها إلى واقع عربى قاهر. لهذا، لا غرو أن تكون (الليالى) «ديوان المرأة العربية» القاهرة المقهورة عبر العصور، فى مجتمع بطريركى وضع أمامها الكثير من الروادع الدينية والأخلاقية والاجتماعية والقانونية والقمعية الذكورية والسلطوية، بدءاً بالحكاية الإطار (شهريار وشهرزاد) وانتهاء بألف ليلة وليلة من القصّ أو الحكى ، كانت المرأة طرفا أو موضوعا حاضرا فيها، ومن ثم تكاد لا تخلو حكاية من الحكايات (الليالى) ـ رئيسية أو ثانوية ـ من موضوع الحب والمرأة؛ هذا الموضوع الذى يحاول هذا المقال أن يقف عند واحد من أهم أبعاده أو تجلياته، وهو «قصص الحب فى الليالى» فى محاولة تحديد بعض أشكاله القصصية التى عنيت بها (الليالى) عناية مباشرة، تعبيراً أدبياً عن بعض أنماط العلاقة العاطفية السائدة بين الجنسين فى مجتمع (الليالى)، وتماثلت معه (فالمقال إذن ليس بحثا فى المرأة ولا بحثا فى الحب والجنس) تماثلاً قصصياً، انطلاقا من كون (الليالى) ذاتها سردا قصصيا شعبيا لا يأبه بالمحرمات أو الممنوعات الجنسية ـ فى بعض القصص ـ ولا يقبل بالنفاق الاجتماعى، وانطلاقا من كون شهرزاد ـ الراوية

* أستاذ الأدب الشعبى: كلية الآداب، جامعة الكويت.

والأنثى ـ تتعامل مع قضايا الحب والجنس تعاملا طبيعياً وإنسانياً، ينم عن احترامها المطلق للغرائز الطبيعية، وبذلك تحررت من كل «المكبوتات» الجنسية والقيود الأدبية والهواجس الاجتماعية، وتعاملت مع الحب ـ عبر عشرات القصص والحكايات ـ تعاملاً عادياً، على الرغم من كونه واحداً من بين أكثر الغرائز تعرضاً للحيرة والارتباك، ضمن أطر سوسيوثقافية بالغة التعقيد سائدة في مجتمع (الليالى)، فتحدثت عنه بمسميات الأشياء، ما دام الله خالقها، وتعامل معه القرآن ـ المرجعية المقدسة ـ على نحو نستدعى معه مقولات عالم تراثى كبير، هو ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) فى مقدمته المستنيرة لرائعته (عيون الأخبار) حين قال:

«وإذا مرّ بك حديث فيه إفصاح بذكر عورة أو فرج أو وصف فاحشة فلا يحملنك الخشوع أو التخاشع على أن تصعر خدك وتعرض بوجهك، فإن أسماء الأعضاء لا تؤثم، وإنما المأثم فى شتم الأعراض، وقول الزور والكذب، وأكل لحوم الناس بالغيب.. فتفّهم الأمرين، وافرق بين الجنسين».

ومن الجدير بالذكر أن ابن قتيبة أيضا يرى أن ذلك «علامة» صحة وثقة (مجتمعية)، وأن ذلك كان ديدن السلف الصالح، فى عصور الازدهار، بعيداً عن النفاق الاجتماعى، وأنه يكون أكثر ما يكون فى مدارات الحكى أو القصّ (على نحو ما فعلت شهر زاد)، فيقول أيضا فى مقدمته:

«ولم أترخّص لك فى إرسال اللسان بالرفث على أن تجعله هجّيراك على كل حال، وديدنك فى كل مقال، بل الترخص فيه عند حكاية تحكيها أو رواية ترويها، تنقصها (تفسدها) الكناية، ويذهب بحلاوتها التعريض. وأحببت أن تجرى فى القليل من هذا على عادة السلف الصالح فى إرسال النفس على السجية، والرغبة بها عن لبسة الرياء والتصنّع».

ولم يكن صنيع شهرزاد غير ذلك فى (الليالى)، فتنطع الكثيرون فى اتهامها بالمجون والخلاعة، نفاقا ورياء، و (الليالى) منها براء، على نحو يتأكد مع تحديدنا أنماط أو أشكال قصص الحب فى (الليالى)ووظائفها البنائية والدلالية.

مدارات الحب والحكى

إذا كانت الحكاية الإطار ـ إذا جاوزنا وظائفها السردية، وتحديد ثنائية الراوى والمروى عليه ـ تنطوى كما تنطلق من رؤية شهريارية، بدئية، قوامها الشك فى النساء، فإن حكاياتها المروية تنطوى كما تنطلق من رؤية شهرزادية مضادة، غايتها أن تعيد، لا لشهريار وحده، بل للمجتمع الشهريارى كله، ثقته بنفسه وبالمرأة معاً (التى احتلت حكاياتها أكثر من ٦٧٪ من عدد الليالى و٧٣٪ من عدد القصص والحكايات)، وأن تفتح «ملف» المرأة، والحب، والجنس، ذلك الملف «المسكوت عنه» دائما فى الثقافة العربية الرسمية، عبر هذا الكم الزمنى والقصصى فى (الليالى)، لنقف معها على كل أنماط العلاقة بين الجنسين، مشروعة أو غير مشروعة، دون تحيّز مسبق إلى جنس على آخر.

إن الشكوك التى انبنت عليها الحكاية/ الإطار ـ وهى شكوك تستهدف التشكيك فى طبيعة الأنثى ذاتها ـ قد استندت فى دعواها على ثلاث حكايات تؤكد هذا الشعور السلبى، منها حكاية شهريار مع زوجه، وحكاية أخيه الملك شاه زمان مع زوجه أيضا، وكلتا الزوجتين خانت زوجها مع عبد أسود (رمز الغريزة الجنسية غير المشروعة). وحين قرر الملكان هجر مملكتيهما بحثا عن المواساة التى لم تكن ـ حين وجداها ـ إلا مأساة تؤكد ظنونهما؛ فالمرأة هى المرأة،

ملكة أو غير ملكة، والخيانة طبيعة مركبة فيها. كما تقرر ـ المأساة ـ أيضا حقيقة أخرى، هى عجز الرجل (الملك) أو (المارد) إزاء كيد المرأة، على نحو ما تجلى فى حكاية العروس التى اختطفها المارد ليلة عرسها، ووضعها فى صندوق عليه أقفال سبعة، خبأه فى أعماق البحر المحيط، وها هى تجبر شهريار وشاه زمان معاً على مواقعتها فى وجود المارد نفسه، وتتباهى بأنها فعلت ذلك مائة مرة فى إحدى نسخ «الليالى» (نسخة محسن مهدى) وخمسمائة وسبعين مرة فى الطبعات المصرية والبيروتية.. عندئذ يقرر الملكان العودة، ولسان حالهما يقول: إذا كان هذا حال النساء مع الملوك، فكيف حالهن مع الرعية؟ تستشرى الرغبة فى الانتقام الدموى، يعود شهريار بهدف الانتقام، حالما يصل يقرر قتل زوجه، تدق ساعة الانتقام من الجنس الآخر، فيكون قرار شهريار ـ تحفزه روح الانتقام وسوداوية المزاج ـ أن يتزوج كل ليلة امرأة «عذراء» ثم يدفع بها بعد أن يقضى ليلته معها إلى وزيره ليقتلها، واستمر شهريار على هذا الحال الدموى ثلاث سنوات، حتى لم يبق فى المدينة بنت تتحمل الوطء (١: ١٠). عندئذ تعذر على وزيره الحصول على فتاة «بكر» سوى ابنته «الكبرى» شهرزاد التى توسلت إليه قائلة: «بالله ـ يا أبت ـ أشتهى أن أكون زوجة لهذا الملك، فإما أن أكون فداء لبنات المسلمين، وسببا لخلاصهن من بين يديه، وإما أن أموت وأهلك ولى أسوة بمن مات وهلك». وتبدأ ـ كما نعرف ـ تحدثه منذ الليلة الأولى بأحاديث عجيبة، مطربة، غريبة «لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر». ويلفت النظر فى أحاديث الليلة الأولى (قصة الجنى والعفريت) أمور كثيرة ليس أهمها تأكيد مقولة «الحكاية تساوى الحياة وغيابها يساوى الموت»؛ فهذا شائع فى حكايات شهرزادية أخرى، مثل قصة «الملك وابنه والوزراء السبعة» وغيرها، وإنما اللافت للنظر أمران بالنسبة إلى:

أحدهما عروبة هذه الحكاية، فقد رواها ابن عاصم (ت٢٩١هـ) فى «الفاخر» (ص١٧١) عندما تحدث عن المثل الذائع «حديث خرافة» الذى يؤكد النبى محمد (ص) أنه حق (مسند ابن حنبل، ٦: ١٥٧)؛ الأمر الذى يضفى بدوره على حكايات (الليالى) وخرافاتها مشروعية دينية.

الآخر: الأنماط النسوية التى تعرضها الحكاية؛ فهى أنماط إيجابية مرة وسلبية مرة أخرى، لتنتهى بنا الحكاية إلى أن النساء لسن سواء.. وهذا يعنى ـ دون إطالة ـ أن شهرزاد شرعت منذ اللحظات الأولى فى زعزعة الثوابت الكامنة فى ذهن شهريار.. وعلى هون.

وتتوالى (الليالى)، ويتوالى معها الحكى/ الحياة، فى مغامرة شهرزادية محسوبة، فتتنوع الحكايات، وتتعدد الموضوعات، لكن يبقى موضوع الحب، من بين كل الموضوعات، وحكايات الحب، من بين كل الحكايات، المحور الأثير لـ(الليالى)، ولشهرزاد ـ الراوية والأنثى ـ لتثير من خلال (المروى) ما هو (مسكوت عنه) فى تلك العلاقة الشائكة، والمعقدة، بين الرجل والمرأة. وظاهر الحكى يوحى بأن شهرزاد ضد المرأة، وباطن الحكى يشير إلى عكس ذلك. وهنا تكمن عبقرية شهرزاد (وهو ماينفى عن «الليالى» صفات طبقية أو استعلائية موروثة أو حديثة من أنه «كتاب غث بارد» على حد تعبير النديم الوراق... أو كتاب «فحش ومجون»)؛ ذلك أن شهرزاد حين تحكى هذه العلاقات تعرض لها فى حياد ملحوظ، دون انحياز لجنس على آخر؛ فهى لاتنفى ـ مباشرة ـ الخطأ والخطيئة عن المرأة، ولكنها أيضاً تجعل الرجل قسيما لها فى الخطأ والخطيئة، فإذا ما تحقق لها هدم أوكار الشك بين الجنسين، شرعت تقيم جسور الثقة بينهما على أسس جديدة، قوامها التوادّ والتراحم والفهم والمعرفة، وأن حقيقة العلاقة بينهما ليست علاقة تضاد أو تنافر، بل علاقة تكامل وتكافل. وهذا الحب الإيجابى عند شهرزاد؛ حب يسعى إلى قهر الانفصال الإنسانى،

يحقق الوحدة والاندماج، يجعل الاثنين (فى) واحد، فى (نهاية سعيدة) قبل أن يدهمنا «هازم اللذات ومفرق الجماعات». ومع نهاية الجزء الرابع، تكون قد اتضحت الرؤية الشهرزادية التى لا تبرئ ساحة المرأة بقدر ما تدين الرجل، لتضع الاثنين فى قفص الاتهام، تمهيدا لبناء العلاقات الإيجابية التى تطمح إليها.. وتكون محاورة قصصية رائعة، عن كنه العلاقة بين الجنسين، فى واحدة من أروع حكايات (الليالى)، وأكبرها حجما، وأكثرها تضمينا، وأعنى بها حكاية «وردخان بن الملك جليعاد» (٤ : ٢١٩ ـ ٣٠١) تفجر من خلالها شهرزاد سؤالها الأخطر فى (الليالى) وهو: هل «المرأة: جلاد أم ضحية» فى نهاية هذه الحكاية ـ بعد أحداث دامية ـ من خلال حوار بين ملك شهريارى هو وردخان ووزير شهرزادى شاب (١٤ سنة) يمثل وجهة نظر شهرزاد فى الحكاية (يتكلم باسمها بالطبع). ومما جاء فى هذه المحاورة:

«اعلم أيها الملك، أن الذنب ليس للنساء وحدهن، لأنهن مثل بضاعة مستحسنة، تميل إليها شهوات الناظرين، فمن اشتهى واشترى باعوه، ومن لم يشتر لم يرغموه، ولكن الذنب لمن اشترى، وخصوصا إذا كان عارفا بمضرة تلك البضاعة (لاحظ أن الذنب هنا ذنب معرفى ناجم عن سوء فهم العلاقة بين الطرفين) وقد حذرتك، ووالدى من قبلى كان يحذرك، ولم تقبل منه نصيحة.. فأجاب الملك: إننى أوجبت على نفسى الذنب، كما قلت أيها الوزير، ولا عذر لى إلا التقادير الإلهية» [الليالى ٤ : ٢٩٦].

ولذلك، يقف هذا الوزير (العادل) ضد رغبة هذا الملك الدموى فى قتل نسائه؛ لأنه ـ فى نظر الوزير ـ وهن شركاء فى الخطأ والخطيئة، فكيف يسمح لنفسه بتوقيع العقوبة على طرف واحد دون الآخر، وهما سواء فى الذنب... ومن ثم يؤكد مرة أخرى:

«أيها الملك العظيم الشان، إننى قلت لك أولا: إن الذنب ليس مختصا بالنساء وحدهن، بل هو مشترك بينهن وبين الرجال» [الليالى ٤ : ٣٠٠].

وخلاصة الرؤية الشهرزادية لطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة ـ من حيث الجنس ـ عبر أكثر من مائة حكاية ترويها شهرزاد ـ حيث لا نتوقع منها بالطبع أن تقدم لنا نظرية فى الجنس أو فى الحب ـ تتجلى ـ من خلالها ـ أنماط أساسية ثلاثة من أنماط العلاقات الجنسية، يمكن إجمالها كما يلى:

علاقة قوامها : جنس بلا حب.

علاقة قوامها : حب بلا جنس.

علاقة قوامها : حب + جنس.

أما العلاقة الأولى، فهى غير مشروعة فى (الليالى)، لأنها تدخل فى «الخيانة» وتتجسد هذه العلاقة فى (قصص الحب الجسدى أو الشهوانى).

وأما العلاقة الثانية، فهى ـ وإن كانت مشروعة ـ علاقة غير مثمرة وغير منطقية، وليست واقعية.. بل هى علاقة «مثالية». وتتجسد هذه العلاقة فى (الليالى) فى «قصص الحب العذرى أو الروحانى».

وأما العلاقة الثالثة والأخيرة، فهى إما علاقة مشروعة (غايتها الزواج) وإما علاقة غير مشروعة (بغير زواج)، وهى كذلك: إما علاقة واقعية (بين رجل وامرأة من البشر) وإما علاقة غير واقعية (بين رجل من البشر وأميرة من الجنّ). وقد تجلّت هذه التنويعات الثلاثة الأخيرة فى ثلاثة أشكال قصصية من قصص الحب فى (الليالى)، هى: قصص الحب العاطفية، وقصص الحب السحرية (الخرافية)، وقصص الخطيئة أو العشق المحرّم. وهذه هى الأشكال الخمسة لقصص الحب فى (الليالى)، نعرض لها فيما يلى.

أولاً: قصص الحب الجسدى:

١/١

قصص الحب الجسدى أو الشهوانى فى (الليالى) هو الذى يتوقف الحب فيه عند محطة واحدة لا يجاوزها، هى محطة الإشباع الجنسى المجرد، نظير ثمن معلوم، مادى أو معنوى، وينضح بالوصف الجنسى. وعلى الرغم من أنه يلمس - فى صراحة - بعض قضايا الجنس، ويحكى بعض التفصيلات الأخرى ذات العلاقة به، وعلى الرغم أيضا من أن (الليالى) ترى فى العلاقات الجنسية أمراً طبيعياً وفعلا غير مشين، فإنها لا تعترف بهذا الحب خارج نطاق المشروعية الاجتماعية أو الشرعية الدينية، وترى فيه ضربا من الفجور أو المرض، وتسعى إلى إدانته، لكنها فى الوقت نفسه تسعى إلى تبريره... و(الليالى) لا تبرئ ساحة المرأة بقدر ما تدين الرجل، ولذلك تعمد شهرزاد إلى رواية نصوص قصصية كثيرة من هذا النوع، دون تجميل كاذب للواقع، أو نفاق اجتماعى مصطنع أو رياء كاذب، فالفعل الجنسى هنا - ما دام مشروعاً - فعل جميل وجليل، ولكنه يظل فعلا فظيعا خارج إطاره المشروع ومرجعيته الاجتماعية والدينية. ولذلك، فإن شهرزاد - أو من ينوب عنها فى الحكى - لا تستحى من **تبئير الفعل الجنسى** فى هذا النوع من القصص، دون خجل أنثوى مصطنع فى حضرة المروى له (شهريار أو الرشيد) ومن ثم جمهور (الليالى)، طبقاً لثنائية النطق والاستماع.

٢/١ : نماذج قصصية:

١/٢/١ حكاية المارد والعروس المختطفة ١ : ٨ ـ ١٠

٢/٢/١ حكاية ابن الملك محمود وزوجته ١ : ٤٥ ـ ٥٢

٣/٢/١ حكاية الصعلوك الثانى ١ : ٧١ ـ ٨٣

٤/٢/١ حكاية الصبية الثانية ١ : ٩٥ ـ ١٠١

٥/٢/١ حكاية الحشاش ٢ : ٣٠٥ ـ ٣٠٩

٦/٢/١ حكاية وردان الجزار ٢ : ٤٠٣ ـ ٤٠٧

٧/٢/١ حكاية تتضمن داء غلبة الشهوة فى النساء ٢ : ٤٠٧ ـ ٤٠٩

٨/٢/١ حكاية معروف الإسكافى ٤ : ٤٧٠ ـ ٥١١

وهى هنا بترتيب ورودها فى (الليالى).

٣/١ :

فى ضوء قراءتنا الحكايات السابقة، نرى أن شهرزاد تسعى إلى تأكيد المضامين والمقولات التالية:

[١/٣/١]

يميل الفعل الجنسى المحرم إلى «كيد النساء» والكيد هنا رد فعل انتقامى، وليس فعلا، ومن ثم فالمرأة ليست خائنة بطبيعتها، كما يشيع عنها مجتمعها الذكورى الذى لا يرى فيها إلا شراً مطلقاً، وإن كان أشر منها عجز الرجال عن الاستغناء عنها. ولتفادى هذا الشر يجب عزل المرأة، أن تكون قعيدة بعلها أو كسيرة بيتها.. ولكن الحكاية/ الإطار ذاتها، أوالحكاية رقم (١/٢/١) فى محاولتها درء هذا الاتهام الذكورى الجائر، تؤكد منذ البداية عجز الرجل عن تحقيق هذا الهدف بعيد المنال؛ فالمرأة - إذا أرادت - تستطيع أن تمارس الخطيئة أو الفجور، حتى فى حضور الرجل الغيور - على حد تعبير الحكاية - ولن يقف فى سبيلها شئ حتى لوكان مارداً أو عفريتاً من الجن، إلا ما تعتصم به ذاتيا من قيم ومبادئ. ألم تستطع العروس أن تخون المارد الذى اختطفها، ومع شهريار وشاه زمان معاً، وهما المنكوبان فى زوجيهما، والمارد على صدرها فى غفوته، برغم أقفاله السبعة.. وقد واقعت من قبلهما ٥٧٠ رجلاً، وأن تحصل من ثم على ٥٧٢ خاتما (الخاتم هنا مظهر ذكورى تحويلى عن الخاتم الأنثوى / الرمز، على نحو يؤكد أن الخطيئة هنا

انتقامية تحولية)، وكان ذلك انتقاما أنثويا ـ حيث لا سلاح لها غيره ـ ممن اختطفها من أحلامها ودفع بها إلى مارد شهرياري، بغير ذنب إلا تلك المنافع المادية التى تباع بسببها الأنثى لمن يدفع أكثر فى مجتمع (الليالى) الذى تحكمه المصالح التجارية.

[٢/٣/١]:

المرأة ليست خائنة بطبيعتها، والنساء لسن سواء. هذه هى الرؤية الألف ليلية أو الشهرزادية للمرأة؛ فالنساء ـ حتى فى الخطيئة ـ لسن متشابهات، فهناك المرأة الضحية التى يغتصبها المجتمع نفسه فى صور عدة، منها أن يفرض عليها زوجاً لا تطيقه، تكرهه كراهية التحريم على حد تعبير إحدى الأنماط النسوية التى اضطرت للخيانة تحت وطأة هذه الكراهية، ومنها حدوث اعتداء أو اغتصاب جنسى تدفع المرأة ـ لا الرجل ـ ثمنه كما فى حكاية الصعلوك الثانى (٣/٢/١)؛ حيث اختطفها أيضا عفريت آخر (كل رجل مكروه يصوّر فى «الليالى» على هيئة عفريت أو قرد) من بين أهلها، وحبسها فى كهف مظلم، لا يزورها إلا كل عشرة أيام، على مدى خمسة وعشرين عاما (ما دام يمتلك الكنوز)، وما كادت تعثر على رجل حتى بادرت بالهرب معه فوراً من هذا السجن البغيض، أعنى الصعلوك الثانى فى الحكاية ما دام قدم لها الدفء العاطفى الذى ظلت محرومة منه على مدى خمسة وعشرين عاما.

وإذا كانت الحكايتان السابقتان (١/٢/١) و (٣/٢/١) نوعا من الأليجوريات أو التمثيل الكنائى أو الرمزىّ، فإن الحكاية (٥/٢/١) المعروفة باسم «حكاية الحشاش مع حريم بعض الأكابر» حكاية مريحة واقعية، لم تستتر وراء الرمز؛ فهى قصة امرأة متزوجة من وزير كبير، دفعته شهوته إلى خيانتها جنسيا مع بعض خادمات المطبخ عنده، فشاهدته زوجه التى أحست أنه طعنها فى كرامتها وأهدر كبرياءها.. فما كان منها إلا أن أقسمت على أن تخونه ـ فى فراش الزوجية نفسه ـ مع «أوسخ الناس وأقذرهم» على حد تعبيرها. ويتكرر الأمر نفسه فى الحكاية رقم (٤/٢/١). إن المرأة هنا ـ فى هذه الحكايات الجنسية ـ ليست خائنة بطبيعتها، ولكنها تريد أن تنتقم لآدميتها (المهدورة) التى لا يريد المجتمع الذكورى أن يعترف بها. لذلك، لا غرو أن نتعاطف معها (الليالى) ـ ما دام الواقع نقيض ذلك ـ فلا يحدث أن توقع عليها أيه عقوبة.

[٣/٣/١]:

إذا كان الواقع ـ كما تشير هذه القصص ـ قد غرس الشك فى قلب الرجل تجاه المرأة ـ بشكل عام ـ فإن هذا الشك قد حدد أسلوب تعامله معها، على نحو يجسده مثل ورد فى إحدى القصص يقول: «الحيّة والمريّة لا ترفع عنهم العصيّة»، أى الحية والمرأة لا ترفع عنهم العصاة... ومن ثم فإن (الليالى) ـ دفاعا عن المرأة ـ أدانت هذا الأسلوب، من خلال تماديها فى تعرية الموقف الذكورى الفوقى القائم على الشك بغير دليل، إلا فقدان الثقة بالذات، فهذا هو المبرر الوحيد، وإلا كيف نفسر هذا الموقف المأساوى فى قصة التفاحات الثلاث (١: ١٠١ ـ ١٠٦)؛ حيث بادر الزوج إلى قتل زوجه المريضة لمجرد أنه رأى مع عبد حبشى تفاحة من التفاحات، كان ابنه قد أخذها من أمه فاختطفها العبد منه، ذبحها بالسكين «من الوريد إلى الوريد» على حد تعبير الحكاية، دون أن يعطى زوجه حق الدفاع عن نفسها أو تبرير الموقف.

[٤/٣/١]:

إذا كانت الأنماط النسوية السابقة ـ أبطال هذا النوع من القصص ـ ضحيّة واقع اجتماعى جائر، فثمة أنماط أخرى وقعت ضحية «مرض جنسى» تستحق معه العلاج والرثاء لا الإدانة والاتهام، على نحو ما نرى فى الحكاية رقم (٧/٢/١) بعنوان «حكايات تتضمّن داء

غلبة الشهوة فى النساء ودواءها». وللأسف، فإن الطبعات المتاحة بين يدىّ لا تذكر إلا حكاية واحدة منها، باعتبارها حكايات مكشوفة، أو مخزية، مع أن الهدف منها هو علاج هذا المرض كما يشير العنوان ذاته للحكايات. ومجمل الحكاية الواردة أن فتاة وقع عليها اعتداء جنسى (افتض عبد أسود بكارتها) فهربت بعارها ثم أولعت بالنكاح، فنصحتها قهرمانتها باقتناء قرد لهذه الغاية، غير أن عجوزا طيبة نجحت فى علاجها. الحكاية هنا تحدد الداء والدواء ـ مهما كان خياليا ـ ويتعاطف شخوصها ـ وكلهن نساء ـ مع الضحية. أما إذا اكتشف أمرها الرجل، فللضحية شأن آخر، على نحو ما ورد فى «حكاية وردان الجزار» (٦/٢/١) الذى دفعه فضوله الذكورى إلى اكتشاف امرأة من هذا النوع تعاشر دبا معاشرة جنسية، بعد أن تجسّس عليها وراقبها مراراً، فأصابته الغيرة، وفشل فى إقامة تواصل معها، بعد أن قتل الدب، فأصابه الحقد، وطلب إليها أن تكف عما هى فيه، فلما رفضت بادر إلى قتلها... وهذا فعل من شأنه أن يحظى بمباركة المجتمع الذكورى، فلم يوقع به العقاب، بل كوفئ مادياً ومعنوياً؛ إذ ورث ثروتها، وتسمّى باسمه «سوق وردان» (!). ولكن شهرزاد ـ بدهائها ـ سحبت هذا «المجد الذكورى» بكلمة واحدة، حين جعلت الخليفة الذى يكافئه هو الحاكم بأمر الله، المعروف تاريخياً وفولكلوريا بعدائه الشديد للمرأة حتى إنه ـ كما يقول ابن إياس ـ حرم على الصناع صناعة الأحذية (الشباشب) للنساء حتى لا تخرجن من بيوتهن.. إلخ إلخ.

[١/٣/٥]:

لم تتجاهل شهرزاد فى مرويّها نمط المرأة العاهرة أو الزانية أو البغىّ، وهو نمط لا تتعاطف معه مطلقا، وإنما تصوّره لتدينه، وتنفّر منه، ودائما تكون عقوبته القتل جزاء وفاء على هذه الجريمة (الكبيرة) اجتماعيا ودينيا. نصادف هذا النمط قصصيا فى الحكاية رقم (١/٢/٢) المعروفة بحكاية «ابن الملك محمود وزوجته»، وقد قابلت سماحته وكرمه بالجحود ـ لأنها شريرة بطبعها ـ وسحرته من أجل عبد أسود يزدريها ويضربها ـ فى نزعة ساديّة ـ وسحرت معه مدينة بأكملها، فحق عليها العقاب «ولعن الله النساء الزانيات» فى إشارة ذكية إلى كون صنيعها (الزنى والسحر) خطيئتان كبريان، اجتماعيا ودينيا، ودنيويا وأخرويا.

ونلتقى بهذا النمط أيضا فى الحكاية رقم (٨/٢/١) المعروفة بحكاية «معروف الإسكافى»، آخر حكايات شهرزاد قاطبة فى (الليالى)؛ حين صورت زوجه «فاطمة» ولقبها «العرّة» امرأة زانية، تستحق الموت. ولكن لأن هذه الحكاية هى آخر الحكايات، فإن شهرزاد قدمت إزاء هذا النمط النسوى السلبى نمطا نسوياً إيجابياً، يصون شرف الزوج، حاضراً أو غائباً، حيا أو ميتا. وإذا كان النموذج السلبى قد لقى مصرعه على أيدى الجن ـ فى إشارة ذكية إلى أن الزنى مرفوض فى عالمى الجن والإنس معا ـ فإنها كافأت الزوجة الأصيلة الطاهرة بأن جعلتها ملكة تمتلك مع زوجها كل كنوز الدنيا (وظيفة مكافأة مادية ومعنوية).

ولأن هذه الحكاية أيضاً هى آخر الحكايات الشهرزادية، فإن تضمين حكاية الزوج الثانية فى قصة معروف، لم يكن مصادفة حكائية أو لعبة قصصية غير محسوبة؛ ذلك أن درس شهرزاد هذه المرة هو آخر الدروس «التعليمية» فى (الليالى)، وهو أن النساء لسن سواء، وأن المرأة الحق هى التى تقف وراء زوجها ـ ولو كان إسكافياً ـ لتجعل منه ملكاً ـ على الأقل فى نظرها، إن لم يكن ملكاً قصصيا ـ فى آخر الأمر. وبهذا الدرس تنتهى (الليالى) نهاية دائرية، بنائيا ودلاليا، لا من حيث الحكاية الإطار فحسب، ولكن أيضاً من حيث الدلالة (حقيقة المرأة) التى بدت فى البداية، فى نظر شهريار الملك ـ بمزاجه السوداوى ـ لغز الألغاز الشريرة، والتى انتهت فى النهاية ـ فى نظر شهريار نفسه ـ ملكة

متوجة، متمثلة فى الزوج الثانية لمعروف، أو فى شهرزاد نفسها بعد أن أطمأن شهريار إليها، ووثق بها، وتعلم الدرس. وشتان بين البداية والنهاية فى (الليالى)، بين الشك والثقة. إن المرأة القادرة على الهدم، هى نفسها المرأة القادرة على البناء، ولكن فى إطار من الثقة والفهم والاحترام المتبادل بين الجنسين.

[١/٣/٦]:

ويدخل فى نطاق الجنس المحرم القصص التى تتعلق بحبّ المحارم، على نحو ما ورد فى حكاية الأخ الذى كان مولعاً بأخته، المتضمنة فى حكاية «الحمال مع البنات الثلاث»، فحقت عليهما معاً اللعنة، وقد صار كلاهما ـ فى الحكاية ـ فحما أسود «كأنهما ألقيا فى جب من النار»، فلما رآهما الأب على هذه الحال ـ وكانا متعانقين بعد تفحّمهما ـ بصق عليهما قائلا: «تستحق يا خبيث ما حل بك، فهذا عذاب القبر فى الدنيا، وبقى عذاب الآخرة، وهو أشد وأبقى». واللافت للنظر فى الحكاية أن الأب يتوجّه بالخطاب للابن وحده، باعتباره الطرف الموجب أو الفاعل.

[١/٣/٧]:

هذا النوع من الحكايات يصنف فولكلوريا ضمن الحكايات الشعبية البسيطة، أى ذات البنى البسيطة، غير التراكبية، باعتباره وحدة سردية أو حكائية واحدة، باستثناء «حكاية معروف الإسكافى» التى قدمت وحدتين حكائيتين لهدف دلالى ـ تقديم النموذج السلبى، ثم الإيجابى ـ وقوام الفعل الحكائى هنا هو عينه الفعل الجنسى الذى ظل موضع تبئير الراوى واهتمامه (والفعل هنا ليس إلا الشخصية ذاتها تؤدى الفعل، فلا فعل بلا فاعل) أيا كان تبرير الفعل الجنسى (غير المشروع هنا) ودوافعه. واللافت للنظر هنا أن المرأة ـ فاعلة أو مفعولة ـ ليست إلا موضوعا للجنس، لا ذاتا، فليس ثمة حب فى هذا النوع من القصص. وكذلك الرجل بالنسبة إليها مجرد موضوع للجنس لا ذات، فغايته الإشباع الجنسى المجرد، لا التوافق الجنسى أو الحب. وبنية الفعل الحكائى هنا بنية ثلاثية، قوامها الحاجة إلى إشباع رغبة جنسية محرمة، ثم إنجازها سراً أو علانية، ثم تكون العقوبة لا المكافأة.. أى لا يوجد اختبار تمجيدى للبطل؛ حيث لا بطل ولا بطولة، بل جريمة محرّمة، والعقوبة هنا تتحدد بحسب دوافعها وغاياتها، دفاعاً عن قيم الجماعة ومثلها الاجتماعية والدينية المقدسة. والبطل الفاعل هنا هو المرأة لا الرجل، قد تكون ضحية، نتيجة حدوث إساءة مباشرة (اعتداء أو اغتصاب أو اختطاف) كما فى القصص (١/٢/١، ١/٢/٣، ١/٢/٥، ١/٢/٧)، وقد تكون باحثة عن اللذة الجنسية نتيجة شعور بالنقص أو الافتقار (كالمرض الجنسى، أو لعدم شعورها بالإشباع النفسى والعاطفى والجنسى) أى افتقارها التوافق الجنسى، والرغبة فى تعويضه، وإن كان بطريق غير مشروع، يتعارض وقيم المجتمع ومعتقداته، وعندئذ يوقع العقاب عليها، كما فى الحكايات (١/٢/٢، ١/٢/٦، ١/٣/٨).

[١/٣/٨]:

أما لغة الحكايات ـ فى هذا النوع ـ فهى لغة جنسية، لا تعنى مجونا جنسياً تعمد إليه (الليالى) ـ كما يتصور البعض ـ ولكنها اللغة الشاهد (أو العلامة) فى وصف الفعل الجنسى والدلالة عليه. وإذا كانت اللغة الصريحة هنا تتضافر مع الفعل الجنسى من أجل تجسيد الفعل الحكائى ذاته، كسراً أو اختراقا للمحظور اللغوى والجنسى معاً، فإنها ـ اللغة والحكاية ـ فى (الليالى) تأتى تعويضا عن حرمان جنسى فى مجتمع متزمت ضاغط، اجتماعيا ودينياً، وراهن جارح، وواقع كابت وقاهر؛ فالحديث عن الجنس يقوم عندئذ بوظيفة تعويض حكائية عن الفعل الجنسى ذاته. ومما له دلالة أن معظم شخوصه الفاعلة، أو المنفعلة، من العوام.

ومما له دلالة فى هذا المقام، على المستوى الدلالى، النفسى والتعويضى، أن معظم شخوص هذه القصص، الفاعلة أو المنفعلة، هى من العامة. أما على المستوى الدلالى، المجتمعى، فهى أن هذه الحكايات القائمة على الجنس غير المشروع لم تسفر عن علاقة مثمرة (الإنجاب) كالحب المشروع مثلا، بل تسفر دائماً عن علاقة عقيم، متفقة فى نتائجها مع حكايات الحب العذرى النقيض.

ثانيا : قصص الحب العذرى

[١/٢]:

الحب العذرى ـ ببساطة ـ نقيض الحب الشهوانى السابق، هو حب يعلو اضطراراً فوق متطلبات الغريزة الجنسية إذا ما فشل العاشقان فى التحقق والتوحد بالارتباط والاندماج والاقتران الزواجى، إنه «حب مع وقف التنفيذ»؛ حيث لا حب بلا جنس، نتيجة ظروف مجتمعية أو سلطوية قاهرة، خارجة عن إرادة العاشقين. ويعود الفضاء اللغوى والدلالى للمصطلح إلى بنى عذرة، لأسباب لا مجال لذكرها هنا. غير أنه، فى ضوء المأثور التاريخى والأدبى (القصصى والشعرى) لحكايات العشاق العذريين فى التراث العربى، يمكن تحديد ملامح هذا الحب العذرى أو الروحانى أو المثالى، وبنيته؛ إذ يتجلى لنا ـ فى مفهومه ـ قرين العفة؛ فهو حب لا ينكر الجسد، أو مشروع حب ينشد الزواج، ولكنه لعوامل خارجية يوأد عند الإعلان عنه. فيتوقف، ويحبط، فلا يتم الزواج، ومن ثم لا تتحقق الرغبة فى التواصل الجنسى، بل يتحقق الحرمان (حيث لا إشباع) فلا تنطفئ جذوة الحب، بل يزيدها الحرمان والكبت اشتعالا. يسمو العاشق على متطلبات الجسد، لكنه يظل يحلم بالاندماج بالآخر المعشوق، ولكنه حلم لا يتحقق أبداً، والنفس مولعة «بحب ما منعت منه» على حد تعبير ابن حزم، وينتهى الأمر بتحول مأساوى فى حياة البطل، يؤدى به، وبمن يحب، إلى الدمار، دمار الذات والآخر؛ حيث هذا الحب لا يموت، ولكنه يفضى بصاحبيه إلى الموت أو الانتحار، فى نهاية مأساوية أسيفة.

[٢/٢]:

نماذج قصصية:

على الرغم من احتفاء (الليالى) بالعشاق والمُتيَّمين، فإنها لا تروى إلا حكايتين فقط يمكن تصنيفهما فى دائرة العشق القصصية، وهما:

[١/٢/٢] حكاية على بن بكار مع شمس النهار ٢: ٧٢ ـ ١٠٩.

[٢/٢/٢] حكاية جميل بن معمر لأمير المؤمنين ٣: ٣٣٧ ـ ٣٤٣.

فى الحكاية الأولى، تنشأ علاقة حب بين على بن بكار وشمس النهار، المحظية الأثيرة لأمير المؤمنين، هارون الرشيد (الرمز السياسى)، برغم آلاف المحظيات عنده، ومن ثم فهو هنا يمثل العائق أو البطل المضاد، ومن ثم فهى علاقة حب محكوم عليها بالفشل أو بالأحرى عدم التحقق، الأمر الذى «ألهب نيران العشق والهيام» بين العاشقين. وعلى الرغم من لقائهما السّرى مرات ومرات، وعلى الرغم من المراسلات الطويلة بينهما، والمبيت فى بيت خاص... إلخ، فإن هذه العلاقة ظلت طاهرة، محكومة بالعفة والنقاء (وهذا يعنى أن الشيطان لم يكن ثالثهما كما تخشى المرجعية الدينية)؛ الأمر الذى أسفر عن معاناة حقيقية للعاشقين، انتهت ـ بعد طول معاناة ـ بموتهما فى يوم واحد، ولذلك فقد خرجت بغداد كلها تشيع جنازتهما فى مشهد مهيب.

أما الحكاية الثانية، فهى حكاية أخرى من حكايات شهداء الهوى الذائعة فى التراث العربى القصصى، غير أن (الليالى) آثرت أن تنسب هذه الحكاية إلى جميل بن

معمر العذرى، باعتباره راويا متحدا مع مرويه، راح يحكيها لأمير المؤمنين هارون الرشيد، على أنها غريبة من غرائب السفر، شاهداً على وقائعها ومشاركاً بنفسه فى دفن العاشقين معاً، فى قبر واحد، مع استحالة ذلك دينيا، فللنساء مقابر وللرجال مقابر، واستحالة ذلك اللقاء تاريخيا بين الراوى والمروى عليه. ولكن شهرزاد ـ الراوى المفارق ـ كانت من الذكاء بمكان، بهذه الإحالة التاريخية التى تستدعى بالضرورة، عن طريق التناص، كل التراث العذرى إلى شهريار الدموى (نقيض العذرى). ومجمل القصة أن راعيا كان يتعشق ابنة عمه الثرية ـ وهو فقير ـ فمنعها عنه أبوها ولم يوافق على زواجهما فتأججت نار العشق بينهما، وكانت تذهب إليه فى الصحراء، حيث اعتزل الحياة. ومع ذلك، فقد شهد لهما جميل بأن الشيطان لم يكن أبداً ثالثهما، بل كانت (الهواتف) من الجن تبارك هذا الحب، وترثى من أجل هذين العاشقين العفيفين، حين افترس «أسد» ذات ليلة (ظلماء) «الحبيبة» فانتحر الفتى العاشق، وماتت «أمه» فى الليلة التالية حزنا عليهما.

لم تصرح (الليالى) بالانتحار، ولا الإبشيهى فى روايته لهذه الحكاية فى (المستطرف)، وإنما الذى صرّح بالانتحار هو ابن الحسين السراج (ت ٥٠٠ هـ) فى كتابه (مصارع العشاق) الذى ذكر أن الراعى قد «اتكأ على سيفه فخرج من ظهره»، كما يشير إلى أنه تمّ دفنهما معاً فى قبر واحد، على الرغم من تعارض ذلك مع المرجعية الدينية الإسلامية. والجدير بالذكر أن البطل المضاد هنا، على مستوى الواقع، هو الأب الذى رفض تزويج ابنته من فقير (عائق اقتصادى). أما على المستوى الرمزى، فالبطل المضاد/ المفترس الشرير، هو الأسد. وتتفق رواية السرّاج مع شهرزاد، فى أن العاشق، أو البطل الضحيّة، أوصى أن يكتب فوق قبره بيتان من الشعر أنشدهما وهو يحتضر، بينما الإبشيهى قد نسب البيتين فى روايته إلى «هاتف من الجن» وهما، طبقا لرواية (الليالى):

كنا على ظهرها والعيش فى رغد

والشمل مجتمع والدار والوطن

ففرّق الدهر بالتصريف ألفتنا

وصار يجمعنا فى بطنها الكفن

[٣/٢]:

على الرغم من تعاطف شهرزاد مع العشاق العذريين، ومن تمجيد مشاهد العفة، فى طول (الليالى) وعرضها، ومن «شعبية» القصص العذرى عند جمهور (الليالى)، فإنها لم ترو لنا إلا قصتين فقط.. على نحو يطرح تساؤلا ملحّا: لماذا كان قصص الحب العذرى نادراً، ومنحصراً، بل منحسراً على هذا النحو الملحوظ، دون سائر قصص الحب فى (الليالى)، على كثرة أشكاله وتنوع مضامينه؟ أعتقد أن الإجابة تكمن فى أمرين: أحدهما، أن هذا الحب مثالى، غير واقعى، مجرد ظاهرة أخلاقية لا رصيد لها فى الواقع العملى، خاصة فى مجتمع تجارى كمجتمع (الليالى)، حتى الحكاية التى رواها جميل بن معمر رويت فى سياق «غرائب الأسفار» وعجائب الحكايات، مع أنه لا وجود للعنصر الخارق فيها. والأمر الآخر، يكمن فى رؤية شهرزاد الواقعية لحقيقة العلاقات العاطفية بين الجنسين (وهذا دليل آخر على مدى واقعية الرؤية الشهرزادية فى «الليالى»، فى مجتمع التجّار الألف ليلى).

[٤/٢]:

نلاحظ فى الحكاية البغدادية (١/٢/٢) أن المرأة هى العنصر الفاعل، على النقيض من الحكاية البدوية (٢/٢/٢)، وهو أمر يتسق وطبائع الأمور، ذلك أن هامش الحريّة الذى كان متاحا للمرأة فى الحكاية الأولى

أفضل مما كان متاحاً للمرأة البدوية، لكن النتيجة واحدة فى الحالين، وهى الفشل فى إنقاذ حبهما، كما نلاحظ أن «على» بن بكار، كان أكثر استسلاماً من الراعى العاشق؛ الأول لا يملك إلا دموعه، والبدوى لا يحمل سيفه دفاعاً عن حبه إلا بعد فوات الأوان ـ أى بعد موت المحبوبة. وهذا يعنى، فى آخر الأمر، أن أبطال هذا النوع من الحكايات أبطال سلبيون، مغتربون عن واقعهم، على الرغم من شعورهم جميعاً بالافتقار أو النقص، ورغبتهم الصادقة فى تصحيح أو تقويم هذا الافتقار ـ بالمعنى «البروبّى» ـ نسبة إلى فلاديمير بروب ـ **ولكن ينقصهم الفعل أو الإنجاز الحاسم**؛ إذ يقفون دائما عاجزين عن الدفاع عن حبهم وذواتهم وتحقيق الاقتران المنشود، لا عن ضعف ذاتى، وإنما ليقينهم بعجزهم عن مواجهة الموانع أو العوائق الخارجية التى وقفت حائلا بينهم وبين من يحبون، فهى عوائق أكبر من أن يواجهها فرد لأنها عوائق مجتمعية (اقتصادية أو سياسية)، وأدت أحلامهم وأودت بهم إلى مصيرهم المأساوى، وهنا يكمن سرّ تعاطف (الليالى) معهم.

[٥/٢]:

يتسم هذا الشكل القصصى بأن موضع التبئير فيه، أى جوهر الفعل الحكائى فيه، ينصب على وصف المشاعر المحبطة نتيجة عجز البطل الفاعل عن فعل الإنجاز الحاسم، برغم محاولاته اليائسة، الذى يعلم مقدماً أنه لن ينجزه، ومن ثم يظل التبئير هنا مصوبا نحو الحد من الإشباع العاطفى الذى يفضى هنا إلى الموت المأساوى، هذا العجز أو الفشل وما يتعلق به من وصف لحظات اللقاء الذى تفسده أحاسيس الفراق، من أجل رفع درجة التوتر فى الفعل القصصى ذاته. وكل مسارات القصّ هنا تصّب فى هذا الأمر، فالراوية شهرزاد ـ أو من يتحدث باسمها ـ توجه بؤرة الاهتمام إلى هذا الفعل وما ينطوى عليه من شحنات عاطفية عالية [حتى إذا تدخّل العنصر الخارق أحيانا ـ وهو عنصر غير تركيبى هنا ـ فإنما لإبداء الأسى ورثاء البطل الضحية (العاشقين) عند موته].

[٦/٢]:

من تقاليد هذا النوع الشكل القصصى القارّة موت البطل (العاشقين) فى نهاية مأساوية تتجلى أبعادها ودلالاتها فى أمرين: **أحدهما**: أن يموت العاشقان فى يوم واحد (والموت هنا انتحار لا يصرح به؛ حيث لا تسمح المرجعية الدينية الإسلامية بالانتحار، وإلا مات صاحبه كافراً، ولكن كل العشاق العذريين يصرحون فى آخر لقاءاتهم بأنهم يعرفون أنهم ذاهبون لحتفهم. ولا يلبث الأمر أن يتحقق، ويعلن عن موتهم). **والآخر**: أن يدفن العاشقان فى قبر واحد (الحكاية رقم ٢/٢/٢) أو فى قبرين متجاورين (الحكاية رقم ١/٢/٢)، خشية المرجعية الإسلامية التى لا تسمح بدفن الرجل مع المرأة. والموت والدفن معاً للعاشقين يعنى أن الموت والقبر قد جمع بينهما، بعد أن ضاقت بحبهما الحياة الدنيا.

[٦/٢]:

إن هذا الشكل القصصى ، أيضاً، ذو بنية ثلاثية، أبعادها:

حب ←—— منع ←—— موت.

أى أن البطل الضحية هنا لديه:

رغبة(فى التحقّق والتوحد)= شعور بالافتقار أو النقص.

منع (عن تحقيق الرغبة)= عجز عن أداء الفعل الحاسم/ الإنجاز.

فشل (فى إشباع الرغبة)= عجز عن تقويم الافتقار أو تصحيح النقص.

الأمر الذى أفضى به إلى الموت.

ومن ثم يمكن صياغة الأمر على هذا النحو:

الحب: رغبة فى الاندماج والانتماء والامتلاك (تحقيق الذات).

المنع: عجز دنيوى فى تحقيق الحب (منع دنيوى).

الموت: إعلان العجز أو الفشل والموت معا (جمع أخروى).

وهذا يعنى أيضا أن:

الحب ←—— الحياة، المنع ←—— الموت.

[٧/٢]:

فى ضوء التخطيط الشكلى السابق، يتجلى لنا قصص الحب العذرى كاشفا عن عالم محبط، ملئ بالشرور الاقتصادية (٢/٢/٢) والسياسية (١/٢/٢)، مفعم بالحرمان، مفتقر إلى الأمان، الانتماء، الدفء النفسى والعاطفى والاجتماعى، فهل يعنى هذا القصص - بنهايته المأساوية - صرخة احتجاج فنية ضد هذا الواقع (المادى) الذى حال دون تحقيق هذا الحب(الروحى) باعتباره حقا طبيعيا وفطريا للفرد، كاشفا بذلك عن خلل قائم فى البنى الاجتماعية لمجتمع «الليالى» (الاقتصادية والسياسية)، وعن أحاسيس العجز الذاتى وفشل فى التكيف، وشعور بقلق راهن فى الوجود، وخوف من المستقبل إزاء الطبيعة والمجتمع والسلطة؟

ثمة شئ مؤكد هنا، أن فشل العاشق - على المستوى الفردى والاجتماعى - فى تحقيق الذات، انتهى به إلى الموت، تعبيرا عن الرفض والغضب والاغتراب، لكنه رفض سلبى، غضب لا ثورى، اغتراب (عاطفى) عقيم، كالحب العذرى ذاته، لا يحقق الأمن والانتماء، ولا يعيد التوازن ولا يحقق اعتبار الذات للذات.

ثالثا: قصص الحب العاطفية

[١/٣]:

هذا هو أكثر أشكال قصص الحب ذيوعاً فى (الليالى)، كما وكيفا، لسبب بسيط؛ أنه الشكل القصصى الذى يحكى الحب الطبيعى، الواقعى، باعتباره فعلاً إنسانيا يتعلق بالكينونة الاجتماعية والنفسية للإنسان، ويهدف، كما يجمع - فى إطار مشروع - بين واقعية الجسد (حيث الجنس حاجة أساسية، بيولوجية) ومثالية الروح (حيث الحب حاجة عاطفية نبيلة، تعبر فى أحد جانبيها عن تلك الحاجة)، ليصبح الحب عندئذ عطاء وإشباعاً، يتآزر فيه التوافق الجنسى مع التوافق النفسى والفكرى والسلوكى. ومن الطبيعى، فى مجتمع مدينى متحضر كمجتمع «الليالى» (وهو بالضرورة مجتمع مقنن اجتماعيا ودينيا، ويتمّ - من ثم - الفصل فيه بين الجنسين) أن يسيطر فيه ألف قيد وقيد على العلاقة بين الجنسين، وكلها تحدّ من تحقيق الرغبات وإشباع الحاجات، خاصة فى العصور الوسطى الإسلامية، على نحو لا يتحقق فيه الحب إلا بالأسلوب الشهرزادى، - بلا مقدمات (فالهوى قدر) حتى يتسنى للعاشقين اللقاء - الإيجابى (المولد للحب) واختراق القيود، إثر «نظرة تعقبها ألف حسرة» تقدم شرارة حب جديد وقصة جديدة فى (الليالى)، حب يتحقق فيه مزيج دقيق ومتوازن بين المادى والمثالى، بين الجسدى والروحى. هذا هو الحب الذى تعنى به (الليالى)، وتبحث عنه، ترصع به سماء الليالى الشهرزادية العصيبة (خشية أن يخونها الحكى، فيكون فى ذلك حتفها وحتف الحكى معاً). وتعطر به أجواء العرش الليلى الشهريارى سمراً وأنسا، حبا وطربا، تروض به شهريارها المحروم عاطفيا، تطهر به - بالحب - قلبه، وتضئ روحه، وتنير عقله، حتى تعيد تشكيل شخصيته، فكراً وسلوكاً ووجدانا، على أنغام «أنشودة الحب»؛ تعزفها حواء الخالدة، حواء الحب والحياة فى (الليالى)، على سيمفونية الجسد والروح.

[٢/٣]:

نماذج قصصية:

فى هذا الإطار الطبيعى والمشروع للحب، نلتقى عشرات القصص العاطفية التى تتغنّى بعواطف العشاق الصادقة، وتعنى بتجسيدها، وتحكى معاناتهم، بين ألف قيد وقيد، لقهر الانفصال الإنسانى، والوصول بحبهم إلى مرفأ الأمان والزواج الذى تقف دونه قيود وقيود، اجتماعية واقتصادية ودينية وسياسية، يقتضى التغلب عليها إنجاز عدد من الأفعال والتحديات والمخاطرات إلى أن ينجح العاشقان ـ بالحب وللحب ـ فى وضع (نهاية سعيدة).

ومن أشهر نصوصه النماذج القصصية التالية، طبقا لورودها فى (الليالى):

[١/٢/٣] حكاية الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين ١: ١٠٦ ـ ١٣٨.

[٢/٢/٣] حكاية الوزيرين التى فيها ذكر أنيس الجليس ١: ٢٠٠ ـ ٢٣١.

[٣/٢/٣] حكاية التاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة ١: ٢٣١ ـ ٢٥٦.

[٤/٢/٣] حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان ٢: ١٠٩ ـ ٢١٤.

[٥/٢/٣] حكاية نعم ، ونعمة ٢: ٢١٤ ـ ٢٣٩.

[٦/٢/٣] حكاية علاء الدين أبى الشامات ٢: ٢٣٩ ـ ٢٩٥.

[٧/٢/٣] حكاية على شار مع زمرّد الجارية ٢: ٣٥٠ ـ ٣٧٩.

[٨/٢/٣] حكاية بدور بنت الجوهرى مع جبير الشيبانى ٢: ٣٧٩ ـ ٣٩٣.

[٩/٢/٣] حكاية أنس الوجود مع محبوبته الورد فى الأكمام ٢: ٤٣١ ـ ٤٨٧.

[١٠/٢/٣] حكاية على نور الدين مع مريم الزنارية ٤: ١٣١ ـ ٢١٢.

[١١/٢/٣] حكاية الشاب البغدادى مع جاريته ٤: ٢١٢ ـ ٢١٨.

[١٢/٢/٣] حكاية هارون الرشيد مع الشاب العمانى ٤: ٣٤٤ ـ ٣٦٠.

[١٣/٢/٣] حكاية إبراهيم بن الخصيب مع جميلة بنت أبى الليث عامل البصرة ٤: ٣٦٠ ـ ٣٧٧.

[١٤/٢/٣] حكاية أبى الحسن الخراسانى مع شجرة الدرّ ٤: ٣٧٧ ـ ٣٩١.

[٣/٣]

لما كانت هذه الحكايات متماثلة فى بنيتها الداخلية، فلا مبرر للوقوف عند شواهد بعينها، مكتفين بالإشارة إلى هذه البنية القارة الثابتة لحكايات الحب العاطفى، ففيها غناء.

[١/٣/٣]:

هذا النوع من الحكايات الذى يعد أبطاله أكثر أبطال (الليالى) حضوراً، هو كقصص الحب العذرى، له مرجعية تاريخية؛ أى زمنية، وتدور أحداثه فى عالم طبيعى، واقعى عقلانى إنسانى، ركيزتاه الزمان والمكان.

[٢/٣/٣]:

توجه شهرزاد ـ بوصفها الراوى الذى يؤطر القصص العاطفية، بنهاياتها السعيدة، ومغامراتها المتنوعة، ومتونها الحكائية المركبة ـ توجه بؤرة اهتمامها، هذه المرة، لا إلى الفعل الحكائى ذاته، وما ينطوى عليه من

شحنات عاطفية، على نحو ما فعلت فى حكايات الحب الجنسى وقصص الحب العذرى، وإنما ينصبّ الاهتمام ـ هذه المرة ـ على «رواية» ما حدث، أكثر مما ينصب على «ما» حدث.

[٣/٣/٣]:

البنية الوظائفية هنا تنطلق من الوضع/ الأصل، حالما تحدث إساءة للبطل/ الفاعل (مثل اختطاف محبوبته أو زوجه)، أو حالما يحدث افتقار أو يحصل نقص (حيث يتعشق فجأة البطل فتاة مجهولة، رآها فى السوق أوفى دكانه أو فى طريق، أو شاهد صورتها مع درويش سائح، أو رآها فى منامه، أو سمع بها من مسافر... إلخ، فتولع بها قلبه، وطار النوم من عينيه)، ثم تتنامى الأحداث، أو العناصر الوظيفية (التى حدّدها بروب) تناميا يكاد يكون حرفيا، إلى أن يحدث الاختبار الحاسم الذى هو زمن الإنجاز والتغيير والوضع النهائى، طبقاً للتقابل الزمنى المعروف (ما قبل عكس ← ما ← بعد)؛ حيث (الوضع الأصل ← عكس ← الوضع النهائى) أو التقابل الدلالى (إساءة أو نقص ← عكس ← تقويم أو تصحيح الإساءة ، وتعويض النقص).

وطبقاً للمحتوى الدلالى لهذا الشكل القصصى:

انفصال: العاشق/ المعشوق.

إنجاز: مغامرات ووقائع.

اتصال: زواج العاشق والمعشوق.

ولكل قصة حب من هذه القصص مكان أصل فيه أسرة العاشق، تنطلق منه إثر حدوث إساءة أو افتقار، فيترتب عليه سفر الفاعل بحثا عن إصلاح الإساءة أو تقويم الافتقار أو النقص؛ حيث المكان الحقيقى ـ بتعبير جريماس ـ فهو مكان الاختبارين: الترشيحى والحاسم، وأخيراً يعود البطل، فى نهاية المطاف، على نحو دائرى، إلى المكان الأصل (مسقط رأسه)؛ حيث يقع تمجيده بعد إصلاح الافتقار (العثور على المحبوبة والفوز بها) أو تقويم الإساءة (استعادة الزوج أو المحبوبة المخطوفة)، فتكون المكافأة الذاتية (الزواج = الامتلاك). وفى كثير جدا من الحكايات تكون هذه المكافأة عامة (الوصول إلى العرش أو الملك)، وهذا يعنى تحقيق الذات الخاصة والعامة، الفردية والاجتماعية، للبطل. وبالرغم من انتقاد كلود بريمون فى كتابة (منطق الحكى) هذا المثال أو الجهاز الوظائفى الذى حدده بروب، باعتباره جهازا غائياً يسير فى اتجاه واحد له بداية (حدوث إساءة أو افتقار) وله نهاية (تقويم الإساءة وإصلاح الافتقار)، فإن قصص الحب العاطفية فى (الليالى) ـ باعتبارها حكايات شعبية ـ تؤكد بقوة الجهاز الوظائفى البروبى.

[٤/٣/٣]:

إن الفعل القصصى فى (الليالى) عامة ـ بما فى ذلك الفعل القصصى فى الحكايات العاطفية ـ عرضة للخرم والتمزّق والإرجاء إزاء أى فعل خارجى، فيما يسمى بالمناطق الرخوة، التى تسمح بإدراج أفعال حكائية ثانوية فى سياقها، تتوالد باستمرار، وتغذّى من الإمكانات السردية للحكاية الرئيسية أو الحكاية «الأم»، فتمدها بأسباب الحياة والبقاء، مما جعل حكايات الحب العاطفية فى (الليالى)، لا تكون من أطول الحكايات حجما فحسب، على بساطة تركيبها ومحدودية الأحداث أو «الوظائف الأساسية» بتعبير رولان بارت ـ فيها، ومن ثم فهى بنية مراوغة أو غير مغلقة تماما فى وظائفها الثانوية المستعدة لاحتضان متون أو حكايات فرعية جديدة، حال ظهور شخصيات جديدة، إذ إن ظهورها ـ كما يقول تودوروف ـ يفضى إلى ظهور أحداث جديدة، دون حاجة إلى تبرير ظهورها، فـ (الليالى) أو بالأحرى الراوى فيها، يلجأ كثيراً إلى المصادفات دون حرج (فهى مصادفات محكومة في رأيه بالقضاء والقدر.. ومن ثم فالأفعال القصصية الجديدة ـ مهما كانت غير منطقية ـ لديه

مسبّبة، أو بالأحرى لا تحتاج إلى تسبيب). من هنا، نفهم سرّ هذا الوجود الدائم للقضاء والقدر، في كل حكايات الحب، الذي يقوم هنا بوظيفة الموجّه للحكاية؛ فهو وجود طاغ نابع من المعتقد الديني، يستغله الراوي الشعبي ـ كالمصادفة القدرية ـ بديلاً عن المنطق والتسبيب في تمتين الترابطات البنائية في صياغة المبنى الحكائي، مهما كان مركبا.

[٥/٣/٣]:

من سمات هذا النوع القصصي الفارقة ـ ما دام يحدث في عالم واقعي، عقلاني إنساني ـ أن لا وجود للعنصر الخارق فيه. وإذا وجد في القليل النادر من هذه الحكايات، فهو يفتقد وظيفيا الدور البنائي الذي حدّده بروب، وإنما هو عنصر طارئ، قد يلجأ إليه الراوي للخروج من مأزق سردي، شأنه في ذلك شأن الصدفة. ومن ثم، فالعنصر الخارق هنا غير تركيبي، ويمكن حذفه دون أن تتأثر الحكاية، في وظائفها الأساسية أو الثانوية. إنه، أي الخارق، ليس عنصراً بنائياً، هو في أحسن الأحوال «عنصر ذرائعي»، إذا استعرنا مصطلح تودوروف، يلجأ إليه الراوي من باب «التنويع» في أساليب التعرّف بين العشاق، كأن يجمع جني وجنية بين فتى وفتاة، وهما نائمان، فيعشق كل منهما الآخر (إذ يمكن أن يؤدي المنام نفسه هذه الوظيفة كما في حكايات أخرى كثيرة)؛ الأمر الذي يجعل حكايات الحب العاطفية، الألف ليلية، نوعا من الحكايات الشعبية، لا الخرافية، مهما كانت غرابة الأحداث وعجائبيتها، ومهما كانت طرائف المغامرات وغرائب الموجودات. وهذا يعني ـ ببساطة ـ أن قصص الحب العاطفية، تظل أحداثها ـ شأن أية حكاية شعبية ـ تتأرجح بين الواقع والخيال، بين المنطق واللامنطق، على النقيض من قصص الحب السحرية (النوع الرابع) التي تقوم أحداثها على الانفصال الجذري بين الواقع والخيال.

رابعا: قصص الحب الخرافية

[١/٤]:

قصص الحب الخرافية أو السحرية أو العجائبية، لا تختلف ـ في موضوعها ـ عن النوع السابق، كذلك لا تختلف ـ بنائيا ـ عنه إلا في وجود عنصر الخارق، وهو هنا عنصر بنائي أصيل؛ إذ يحل محل القضاء والقدر في كونه موجها للحكاية، ويزيد عنه في كونه عنصراً مشاركاً في صياغة الأحداث والشخوص، وفي كون «البطلة» أو المعشوقة هنا هي من عالم الجن، أميرة أو ملكة؛ ومن ثم تقع معظم أحداثها ومغامراتها في ممالك الجن العجيبة، منذ ساعات اللقاء أو التعرّف الأولى، حتى النهاية السعيدة.

٢/٤ نماذج قصصية:

في (الليالي) ثلاث حكايات نموذجية، لهذا النوع من قصص الحب، هي:

[١/٢/٤]: حكاية زواج الملك بدر باسم ابن الملك شهرمان من جلنّار البحرية بنت الملك السمندل ٣: ٤٠١ ـ ٤٣٩.

[٢/٢/٤] حكاية سيف الملوك وبديعة الجمال ٣: ٤٣٩ ـ ٤٨٧.

[٣/٢/٤] حكاية حسن الصائغ البصري ٣: ٤٨٧ ـ ٥١٠ + ٤: ٥ ـ ٩٢.

وبهذا تشغل هذه الحكايات الثلاث حوالي مائتي صفحة، مما يؤكد أنها حكايات شعبية طويلة، مركبة.

[٣/٤]:

نشير هنا إلى بعض السمات الفارقة ـ بنائيا ـ بين حكايات الحب العاطفية، وقصص الحب الخرافية من حيث:

[٤/٣/١]

المرجعية الزمنية أو التاريخية، لا وجود لها فى هذا النوع الخرافى أو السحرى، إذ تدور أحداثه فى عالم متحرر من كل القيود العرضية والظرفية؛ هو عالم سحرى، عالم الممكن المطلق، ذلك أن الرؤية السحرية العجائبية التى تحكمه، والتى هى بمثابة الطاقة المولّدة لهذا النوع من الحكايات التى صنفناها ووصفناها ـ لهذا السبب ـ بالسحرية أو الخرافية، تحول ـ هذه الرؤية ـ دون إرساء زمنى ؛ إذ إن عنصرى الزمان والمكان يمثلان ركيزتى العالم العقلانى أو الإنسانى، كما ذكرت، على نحو ما رأينا فى قصص الحب العاطفية. ومن ثم، فالزمنية المعتمدة هنا هى الزمنية الوظائفية، على غرار النوع السابق. أما مكان الفعل القصصى هنا؛ فهو اللامكان ـ بالمعنى الذى حدده جريماس ـ ذلك أن الإنجاز الحاسم أو الاختبار الرئيسى فى قصص الحب الخرافية أو السحرية، هو دائما مكان سحرى يقع فى ممالك الجن وأعماق البحار ووراء جبال قاف وأجواء الفضاء العلياء وهذا يعنى أن مكان الفعل هو اللامكان، أى نفى للمكان بوصفه معطى معينا ثابتاً قاراً، على الرغم من أن الراوى يحاول أحيانا ـ ربما من باب التغيير والتنوع ـ إيهامنا بازدواجية المكان أو تعدد الأمكنة، تبعا لتعدد المغامرات وتنوع الوقائع المتماثلة (تكرار اختطاف العروس أو الأميرة الجنية من مكان إلى آخر، لكنها تظل محصورة فى عوالم سحرية).

٤/٤

أما على مستوى الشخصيات، فإن الفارق الحاسم هنا أن معظم الشخصيات الرئيسية ـ باستثناء البطل العاشق ـ والثانوية، والجموع الحاشدة، والجنود المقاتلة؛ كلها من الجنّ. ويبدو أن ثنائية الجن والبشر هنا صدى للموروث الخرافى العربى، القصصى والاعتقادى، الذى رواه الأقدمون مثل وهب بن منبه، وعبيد بن شرية، والجاحظ وابن قتيبة وغيرهم كثير، وهو موروث رائج قصصياً، كما يشير (ابن) النديم الوراق الذى ذكر لنا فى فهرسته ستة عشر كتاباً فى أسماء (عشاق الإنس للجنّ) وأسماء (عشاق الجنّ للإنس). ويبدو أن الحكايات الثلاث التى روتها شهرزاد، كانت صدى للنوع الأول فقط الذى ذكره ابن النديم، إذ إن البطل فيها جميعا هو من الإنس، أما البطلة فهى دائما من الجن (أميرة أو ملكة من بنات ملوك الجان).

[٤/٥]

وهذه الحكايات التى تتفق فى موضوعها وبنيتها الداخلية، مع قصص الحب العاطفية من ناحية، والقصص الخرافية العجائبية من ناحية أخرى (فهى مزيج منهما، موضوع عاطفى، وعالم خرافى)؛ هذه الحكايات التى تجمع بين رومانسية الحب ورومانسية الخرافة Fairy - tale، تعنى أن شهرزاد كانت حريصة على أن تدفع بدماء جديدة إلى شرايين العملية السردية أو الحكى، قوامها المزيد من الإثارة والدهشة والغرائبية؛ الأمر الذى يساعدها على امتلاك ناصية المروى عليه (شهريار) عن طريق السيطرة القصصية عليه، فلا يصاب بالملل أو السأم، فيكون عندئذ موتها وموت الحكى معها.

خامسا: قصص الحب أو العشق المحرّم

[٥/١]

هذا النوع من القصص ـ برغم عدم شرعية الحب فيه أو بالأحرى مشروعيته اجتماعياً ودينياً ـ لم نشأ أن ندرجه مع قصص الحب الجنسى (الشكل الأول)، لأنه لا يهدف إلى الإشباع الجنسى فقط، وإنما يجاوزه إلى تحقيق الرغبة فى الإشباع النفسى والعاطفى. إن المرأة هنا ليست «موضوعاً» جنسياً، ولكنها أيضا «ذات» جنسية، وكذلك الرجل العاشق بالنسبة إليها (التوافق الجنسى يقتضى أن يكون كلاهما ـ من الناحية النفسية ـ ذاتا وموضوعا لتحقيق الإشباع العاطفى).

فالعلاقة بين الجنسين، هنا، على النقيض مما رأيناه فى قصص الشكل الأول (الحب الجنسى). إن العلاقة فى هذا الشكل القصصى بين الجنسين هى علاقة حب وعشق حقيقية، لكنها تصطدم بعائق اجتماعى ودينى هو «الزواج» من رجل آخر. ومن ثم، فالعلاقة بين الجنسين هنا ـ مهما كان الحب قويا ـ علاقة غير مشروعة، ما لم تحصل المرأة على حريتها بالطلاق من زوجها، فتفعل المستحيل عندئذ للحصول عليه (عشرات الحيل والمكائد) حتى تكاد تدفع به إلى حافة الجنون والإفلاس معاً، ويكاد يعجز الشيطان عن مجاراتها فى هذه المكائد، وهنا يكمن جوهر الإثارة فى الفعل القصصى.

[٢/٥]

توجد فى (الليالى) حكايتان نموذجيتان لهذا النوع أو الشكل القصصى هما:

[١/٢/٥]

حكاية مسرور التاجر مع معشوقته زين المواصف ٤ : ٩٢ ـ ١٣١.

[٢/٢/٥]

حكاية قمر الزمـــــان مع معشوقته ٤ : ٣٩١ ـ ٤٣٤.

[٣/٥]

من اللافت للنظر فى هذا النوع القـصـصى، أن بؤرة الاهتمام الشهرزادية تنصب، لا على فعل الحب أو الخيانة، إنما على «مكائد» المرأة التى يعجز الشيطان عن مجاراتها فى هذا الأمر، فى رسالة تحذيرية للرجل من «كيد النساء»، إذا عجزت المرأة عن الحصول على الطلاق. إنها عندئذ لن تكتفى بأن تحيل حياته إلى جحيم، بل تؤدى به إلى الجنون العقلى والإفـــلاس المـــادى، كما فى الحكاية (١/٢/٥) و (٢/٢/٥). هذه واحدة مما تتغياه شهرزاد من هذا النوع. أما الأخرى، فليس محض الصدفة أن يكون الزوج المرفوض «شيخ الجواهرجية»؛ أى من يمتلك ثروة كبرى يمكن أن تحلم بها أية امرأة. لكن الحب لا تصنعه كنوز الدنيا، وبالمال وحده لا تعيش النساء. بعبارة أخرى، إن المرأة تبحث عن الحب قبل الثروة، والدفء العاطفى قبل الدفء المادى، حتى لا يجرفها تيار الخطيئة. هكذا تعلمنا شهرزاد.

[٤/٥]

البطل الفاعل فى هذا النوع هو المرأة، هى البطل الباحث ـ بالمعنى البروبى ـ على حين أن الرجل هنا هو العنصر المنفعل (تم تبادل الأدوار). فالعاشق/ الرجل مختبئ أو منتظر، يتلقى الأوامر، هو طرف سلبى ينتظر «التعليمات» ريثما تتمكن «المعشوقة» (والكلمة هنا مستمدة من تكرارها فى عنوانى الحكايتين) من تدبير أمرها واللحاق به، بعد مغامرات مثيرة.

[٥/٥]

بنية هذا النوع القصصى تشبه البنية القصصية فى قصص الحب العاطفية (الفارق يكمن بينهما فى أن المرأة لا الرجل هى البطل الفاعل، وأن الحب هنا يتحقق فى إطار غير مشروع اصطلح على تسميته اجتماعيا وقانونيا باسم الخيانة الزوجية).

[٦/٥]

تشكل النهاية فى الحكايتين النموذجيتين المشار إليهما (٢/٥) لغزاً غير مفهوم فى ضوء الخلفية السوسيوثقافية لـ (الليالى). ففى الحكاية الأولى (١/٢/٥) أو حكاية مسرور التاجر مع معشوقته زين المواصف، نجد أن شهرزاد لا تعاقب البطلة اليهودية زين المواصف، على الرغم من ارتكابها إثمين عظيمين، الزواج من معشوقها، وهى لا تزال فى عصمة زوجها اليهودى، والزنى بالطبع، بل تتمادى شهرزاد فى إعادة تزويجها مرة أخرى بمسرور النصرانى، فى نهاية الحكاية (ولكن زواجاً إسلامياً). وحين عثر عليها زوجها الأول، فى عدن، بادرت زين المواصف «بالتدبير عليه حتى دفنته حيا فى مقابر اليهود» دون أن يهتز لها رمش، لتنعم بعد

ذلك بالعيش مع عشيقها مسرور «في الأكل والشرب واللعب واللهو، إلى أن أتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات، وأدرك شهرزاد الصباح»، لنفاجأ في الحكاية الثانية (٢/٢/٥) أو حكاية قمر الزمان مع معشوقته (المسلمة) أن الأمر مختلف؛ إذ عاقبتها شهرزاد؛ حيث حكمت عليها بالموت، مع أن الجريمة هنا واحدة فقط، وهي الزنى، وجعلت زوجها ينجح في العثور عليها، بعد أن ذرع الدنيا في مصر، وتعرض للأهوال من أجلها، فلما واجهها في بيت قمر الزمان، استل شيفه وقطعها نصفين، «حتى لا يكون ديوثا» كما تقول شهرزاد، وتكافئ هذا الزوج الغيور بالزواج من «كوكب الصباح» أخت قمر الزمان نفسه. أما قمر الزمان الذي رفض الزواج من معشوقته بناء على تحذير صريح من والده (ممثل المجتمع) فتكافئه شهرزاد بالزواج من بنت شيخ الإسلام نفسه، لتصل بنا في نهاية الحكاية إلى مقولة «ومن ظنّ أن النساء كلهن سواء، فإن داء جنونه ليس له دواء» (٤٣٤/٤). فما سرّ هذا التناقض الشهرزادي، والإثم واحد، والدوافع واحدة، «والملابسات واحدة» كما يقول أهل القانون، في (الليالي) نفسها؟ هل لأن زين المواصف اليهودية أسلمت؟ إن معشوقة قمر الزمان أصلا مسلمة؟ فلم التفرقة بين المسلمتين؟

أغلب الظن أن هذا الموقف الشهرزادي ناجم عن موقف إثْني (عرقي وديني) معاد تجاه اليهود، ممثلا بهذا النمط أو الزوج اليهودي الذي لم يكن يعنيه استرداد زوجه بقدر ما يعنيه استرداد ثروته التي استولت عليها حين فرارها إلى عشيقها المقيم في عدن (يهود اليمن). هل هي إدانة للشخصية اليهودية وتحقير من شأنها (حيث المال لا الشرف غايتها)، على النقيض من الشخصية العربية المسلمة التي ترى في ذلك عاراً ما بعده عار؟ إن (الليالي)، بذلك، تدخل في الصراع بين الثقافتين اليهودية والإسلامية.

بعد هذه الجولة في (ألف ليلة وليلة)، بحثا عن قصص الحب فيها، انتهى المقال إلى عدد من النتائج، يعنينا منها، في هذه الخلاصة، الإشارة إلى ما يلي:

١ ـ أن ثمة خمسة أشكال قصصية، تقع في دائرة (قصص الحب في الليالي)، حاولنا تصنيفها وتمييزها والوقوف على سماتها الفارقة بنائيا ودلاليا.

٢ ـ أن قصص الحب في (الليالي)، تظل واقعية بقدر ما هي خيالية، يمتزج فيها ـ في وعي ممتع أو متعة واعية ـ الطبيعي بالخارق، والممكن بالمستحيل، والواقعي بالخيالي، في تناغم جمالي خلاق، بعيد عن صعيد المواعظ الدينية أو الأخلاقية المباشرة، يرتكز على جوهر اجتماعي أخلاقي ديني لا يمكن نكرانه أو تجاهله، حتى وهي تستدرجنا معها إلى الحقيقة أو تغوينا بالتحليق معها إلى آفاق أو ممالك خيالية؛ ظلت قصص الحب فيها واقعة ضمن الفعل البشري الممكن.

٣ ـ لغايات تعليمية وتربوية وجمالية، استطاعت حكايات الحب في (الليالي) أن تثير كل ما هو مسكوت عنه جنسياً.

٤ ـ أن هذه الكثرة الملحوظة لحكايات الحب في (الليالي)، تعكس أزمة حب لا جنس في المجتمع والثقافة، كثرتها دليل على حرمان وإحباط، ودليل نقص في العواطف، ونقص في التواصل والانتماء.

٥ ـ أن كتاب (الليالي) ـ بكل أشكاله القصصية العربية ومضامينه الدالة، ليس كتاب القهر المفروض على المرأة وحدها، بقدر ما هو كتاب القهر المفروض على الرجل أيضاً. ولذلك، بمقدورنا القول في ضوء هذه الأشكال القصصية، إنه كتاب تعويضي عن القهر للجنسين، في مجتمع العصور الوسطى، وهو مجتمع مقهور، في أساسه، جنسياً واجتماعيا وسياسياً.

*

هوامش:

النسخ المعتمدة هنا:

(١) **ألف ليلة وليلة**، المكتبة الثقافية ـ بيروت، ١٩٨١.

(٢) **كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى**، تحقيق محسن مهدي، ليدن ١٩٨٤.

علماء الدين

فى مجتمع الليالى

مصطفى عبد الغنى *



ملاحظات أولية

١ـ يمكن البحث عن «علماء الدين»(**) وأدوارهم المؤثرة فى التاريخ الإسلامى فى الفترة التى سبقت القرن التاسع عشر. فبمجئ محمد على وازدياد المؤثرات الغربية، تخلى علماء الدين ـ أو أجبروا ـ عن أدوارهم باعتبارهم نخبة مثقفة مؤثرة إلى حد بعيد.

وهذه المكانة الكبيرة كانت تعود فى المقام الأول إلى المرجعية الدينية؛ إذ تستند إلى كثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية؛ فهم لا يكتمون الحق ويتصدون للباطل برباطة جأش[١]، كما أنهم يتبوأون مكانة تصل بهم إلى أن يكونوا ورثة الأنبياء، وهم فى الأرض كمثل النجوم فى السماء، وبلغ الأمر إلى درجة تفضيلهم على العابدين لما روى عن الرسول (صلى الله عليه وسلم) حينما ذكر له رجلان أحدهما عابد والآخر عالم ففضل العالم[٢].

فما كاد يأتى «الوالى» ـ محمد على ـ حتى ضعف تأثيرعلماء الدين واستبدل بأغلبهم فئة أخرى من الموظفين والمحامين والصحافيين وغيرهم من المثقفين، حتى أصبحوا ـ فى كثير من الأحيان ـ تابعين لـ«ولى النعم» (محمد على).

٢ـ وقد تفرق علماء الدين فى (الليالى) فى العصور الإسلامية خلال صور عدة؛ فلم يكن منهم الفقهاء فقط، وإنما أضيف إليهم ـ كما تشير كتب السيرة الشعبية والتراجم وكتب التاريخ ـ الخطيب والقاص والواعظ والكاتب والقارئ والشاعروالقاضى والمفتى والمنشد وخازن المال والإمام والمحدث (أهل الحديث). وتشير المصادر المهمة [٣] إلى أعداد أخرى كثيرة من هذه الوظائف التى كان يطلق على أصحابها «أرباب الوظائف العلمية والدينية»؛ وإن كان يطلب منهم «التخصص الوظيفى» فى الفقه والحديث وغيرهما، وفى الوقت نفسه الانخراط فى قيادة المجتمع

* ناقد وصحفى بجريدة «الأهرام».

وجمهور المدن من جهة أخرى، وإن كان ذلك يعود إلى فترة الاضطراب التى عاش فيها تاج الدين السبكى فى القرن الرابع عشر الميلادى.

غير أن من الملاحظ أن فترات الاضطراب الكثيرة التى عاش فيها العلماء فى العصور الوسطى دفعت بهم ليكوّنوا حلقة «أرباب الوظائف» أو «رجال القلم» فى مواجهة الحكام أو (رجال السيف) كى يحددوا أدوارهم التى لم تحظ دائما برضا الحكام. فبعد أن سمحوا لهم بدور محدود فى العصر المملوكى (بالمشاركة) رفض العثمانيون ذلك، وراحوا يباعدون بينهم وبين المؤسسة الحاكمة، وإن سمحوا لهم بدور الوساطة؛ على أنه فى ـ جميع الأحوال ـ لم تترك لهم السلطة السياسية دوراً كبيراً إلا فى فترات استثنائية، كخضوع المجتمع أحيانا لسلطة القاضى «الشرعية».

على أن صورة العلماء كانت فى كل الأحوال تقبع فى الضمير الشعبى على أنها سلطة فاعلة، لكونها الفئة الحاملة لكتاب الله وسنّته.

٣ـ وتجىء (الليالى) لترسم صور عُلماء الدين فى المخيلة الشعبية بشكل مغاير لصورهم فى التاريخ[٤]، إذ إنها لم تنشأ تحت عقل محكم (موجه) مثل التاريخ، وإنما خضعت للاشعور الجمعى Inconscient Collective؛ حيث يتوحد الشعور الفردى والشعور العام، وحيث تكون الذاكرة الشفهية قادرة على الصياغة وإعادة الصياغة والإضافة من خلال أنماط جمعية شعبية تختزن مكنونها عبر قرون بعيدة.

يؤكد ذلك أن (الليالى) حكايات صيغت فى أكثر من قطر عربى، والأصول الأولى لها تنتمى إلى أكثر من دائرة تتداخل معاً سواء فى الشرق (الأدنى أو الأقصى) بحضاراته القديمة، أو فى الشرق العربى بحضارته الإسلامية المتطورة بفعل الزمن، وهاتان الدائرتان تلتقيان مع رأى فريدرش فون ديرلاين حين حدد الزمن المزدهر للحكاية بتاريخين، الثانى منهما فى القرن الحادى عشر، وهنا يمكن أن نضيف دائرة أخرى تقترب فتحتوى مدينة القاهرة من حيث هى أهم عاصمة إسلامية لعبت أخطر الأدوار فى تكوين (الليالى) حتى انتهت إلى الصورة التى عرفت بها[٥] فى القرن التاسع عشر أو فى بداياته، مما يؤكد أن النموذج يمكن أن يرصد فى الأدب الشعبى أكثر منه فى التاريخ.

على أن الصورة الشعبية أو الشفاهية تخرج من التاريخ إلى الحلم، أو تظل نوعا من (التأريخ الشعبى).

٤ـ بيد أننا نؤثر أن نسهب قليلا فى هذه النقطة الأخيرة؛ إذ يلاحظ أن القهر الكثير الذى تعرضت له الشعوب العربية دفع بها إلى الفرار من التاريخ فى كثير من الأحيان إلى الحلم، والحلم هنا ليس أضغاث ما يسقط فيه الإنسان حين يتخثر واقعه الذى يحاول أن يصنعه دون جدوى؛ وإنما هو الحلم المبدع، المتمثل فى الأدب الشعبى.

إن هذا الحلم يلجأ إليه الإنسان العربى «ليعبر به عن شوق جارف للعدل بالنقيض للظلم الذى يكابده، وبتشوف عارم للحرية بالنقيض للقهر الذى يعايشه»[٦] ومن هنا، فنحن ندعو المثقفين ليهتموا أكثر بـ (الليالى)، ـ باعتبارها أهم رموز الأدب الشعبى ـ لفهم كثير من رموزنا الثقافية، ومن أبرز هذه الرموز علماء الدين الذين تجسدوا فى (الليالى) خلال الدلالات المعكوسة، وهى دلالات لا تنتمى إلى الحلم فى الظاهر، ولكن تنتمى إلى الحلم الذى يعبر فى الوعى الباطنى عن الواقع الحى.

الحدود المنهجية

٥ ـ لابد من التنبه ـ منهجيا ـ إلى دور الوحدة الداخلية فى تفاعيل البنية الكلية؛ أو بما يسمى الوظيفة الداخلية للسرد Fonction contextuelle، إذ ترتبط الوحدة الداخلية بوظيفة محددة فى البنية الكلية على نحو

«يفضى فيه أى تغيير فى العلاقات إلى تغيير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوى معه المجموع الكلى للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على معنى» [٧].

وفى تمثل (الليالى) سوف نلاحظ أن هذه الوحدة الداخلية تتشكل فى الفضاء السردى الشعبى عبر قرون عدة، فى حين أنها، فى منظومتها الفكرية، تكشف عن انعكاس للنموذج التاريخى فى مرآة الحاضر ولا تختلف معه، فكأن شخصيات (ألف ليلة) ونماذجها تتوالى فى نماذج دالة حتى اليوم.

وقد لا تكون الوظيفة الداخلية متوائمة مع البنية الرئيسية. ومع ذلك، فإن استبطان الفعل يرينا أنها تتخذ رمزاً دالا لكونها معبرة عن قيمة؛ فالقاضى يظل موقفه مرهوناً بالعدل، والفقيه بالحرص على الشرع، وحتى الحاكم ـ حين يحرص على الشخصية لا الوظيفة ـ يظل موقفه مرهوناً بموقفه القيمى، ولهذا نقول إن الوظيفة لا تهمنا فى حد ذاتها ـ قاض، عالم دين، إمام.. إلخ ـ اللهم إلا بالقدر الذى تمنحه الشخصية Personnalité لذاتها؛ حيث الموقف الإدراكى هو الذى يحدد موقف الفرد ويميزه عن غيره.

معنى ذلك كله، أن النماذج التى تقدمها (الليالى) لا تقدم بغرائبية ـ كما يبدو ـ وإنما لتوكيد النموذج ـ وهو ما يهمنا هنا ـ من حيث تعبيره القيمى أو سلوكه الإدراكى فى مجتمع ما زالت السلطة تستحوذ فيه على مؤسسات الواقع، وتحتكر الرأى العام، وترفض أى دور للمثقفين المعاصرين فى عملية صنع القرار، وهو ما نقترب به أكثر من نماذج (الليالى).

٦ـ العالم فى (الليالى) يمثل ـ كما أشرنا ـ الشخصية الفكرية الفاعلة بمواقفها وليس بوظيفتها، فهى أشبه بالشخصية (القاعدية) فى تبنى الأمور فى العلاقة مع السلطان أو الحاكم، ذلك لأن ما يعبر عنه الفقيه أو رجل الدين ليس غير المرجعية الدينية وأحكام الشرع فى المقام الأول. وبذلك، فإن النماذج التى نلتقى بها هنا إما أن تكون إيجابية، بحكم نمطيتها المميزة، وإما أن تكون سلبية، بحكم خروجها عن جادة الصواب فى التعامل مع الحاكم.

وعلى ذلك، فإن التعامل مع الشخصية الإيجابية سوف يضع بين أيدينا شخصيات عدة متقاربة فى الفروق فيما بينها، تبعا للبدهية المعروفة فى الدين الإسلامى من أن الباعث الأول والأخير فى توجيه الحاكم أو بشكل أدق إسداء النصيحة إليه يرتبط بالجانب الدينى.

العالم ـ النصيحة

٧ـ وهذا العالم نجده كثيراً فى (الليالى) اعتقاداً منه أنه لم يتخلق ملك إلا ويتخلق معه اعتقاد بضرورة رعايته والتفكير له؛ ففى حكاية «الملك عمر النعمان وولديه..» نجد أن الجارية تتحدث كثيراً عما تسميه السياسات الملكية، فتشير إلى أنه «على قدر حسن أخلاق السلطان يكون الزمان»، مقدمة حديث الرسول (صلى الله عليه وسلم): شيئان فى الناس إن صلحا صلح الناس وإن فسدا فسد الناس: العلماء والأمراء؛ ومعنى ذلك أن اتباع العلماء للأمراء هو اتباع الشريك لسلوك الحكم، والعلاقة بينهما هى التى تحدد فساد الحكم من صلاحه. غير أن حديث هذه الجارية ـ نزهة الزمان ـ يكون مقدمة للعلاقة التى تكشفها لنا الليلة التاسعة والسبعين؛ حيث يلتقى معاوية بأحد علماء العرب وأكثر حكمائهم وهو الأحنف بن قيس.

إن العالم هنا هو الذى طلب لقاء الحاكم خلال بنى تميم قبيلة هذا العالم، وما كاد يرى الحاكم العالم حتى سأله أن يقترب منه، ثم قال له:

«كيف رأيك لى؟»

وهذا السؤال كان يعكس فى الواقع الإسلامى طلب السلطان النصيحة ممن يختاره، وليس ممن يفرض

عليه، فقد كان الحكم عند بعض أولئك الحكام يحتاج ـ أحيانا ـ لإرشاد الفقيه ونصيحته بالرأى، وهو ما يعود كما أسلفنا ـ إلى المرجعية الدينية للنصيحة وارتباطها بالشرع. وفى حالتنا هنا، فقد كان الأحنف يدرك جيدا حدود النصح أمام حاكم مثل معاوية كان على وشك تحويل الخلافة إلى ملك عضوض. ومن هنا، فإن نصيحته لم تتجه مباشرة إلى علاقة الحاكم بالرعية، وإنما راح يتحدث طويلا عن السلوك الصحى والهيئة المطلوبة للخليفة ثم طرف من الآداب العامة يعكسها هو بضمير المتكلم كى لا يخترق الحاجز بينه وبين الحاكم، ثم علاقة المسلم الورع بالنساء وهى علاقة دينية فى أغلب الأحيان، وحين يشعر العالم بأن الحاكم يستحسن القول، ويتهيأ لسماع النصيحة السياسية، يقول له: يأحنف لقد أحسنت، فقل حاجتك، حينئذ، يقول له:

« حاجتى أن تتقى الله فى الرعية وتعدل بينهم السوية».

ولا يلبث أن ينهض وهو يسمع معاوية يقول إنه لو لم يكن بالعراق إلا هذا لكفى. وكى تؤكد له الراوية مكانة العالم وصدق فهم الخليفة، فإنها تضيف لاكتمال الدائرة أن البعض كان عاملا على بيت المال فى خلافة عمر بن الخطاب، مكررة ذلك فى الليلة التالية (ليلة ٨٠) وكان قد حصل على درهم من ابن عمر، فأغضب ذلك الخليفة وكتب فى هذا الشأن لبعض معاونيه من الصحابة.

الذى يلاحظ على هذه القصة أن النصيحة هنا لا تكون بمعزل عما يحدث، وإنما هى واجبة، بحكم مجموعة من فقهاء ذلك الزمان. فخارج (الليالى)، نعثر على كثير من أولئك الذين يدعون إلى النصيحة ويعملون لها [٩]، ويقرنون بينها وبين الطاعة. يقول الماوردى فى كتابه (الأحكام السلطانية) إن هناك مغزى آخر يكشف عنه هذا القول، أى النصيحة، وهو أن يعتبر المؤلف عمله امتثالا لـ «من لزمت طاعته». وطاعة أولى الأمر تلزم الفقيه من جهة الشرع كما أن نصحه يعد واجبا من واجباته، بل إن النصيحة بعض من الطاعة وجزء منها. ولذلك، فإن الماوردى يرى أن الداعى الأول والأكبر إلى النصيحة هو الأمر الدينى؛ أى الشرع، ولكن فى إطار استعداد الحاكم هنا.

على أن الحاكم لم يرد من العالم النصيحة فقط، وإنما أراد ـ فى مواضع أخرى عدة ـ أن يكون منفذا لحكمه ومبررا له، فى آن.

العالم ـ المبرر

٨ ـ ولم يكن هارون الرشيد ليظهر أقل من معاوية فى الحزم والعزم، وقد كان من أهم ما أثر فى فئة العلماء فى عصره عنفه الشديد الذى عامل به البرامكة فضربهم بعنف، فقد كانت هذه الدولة سببا فى أن يتحول العلماء المؤثرون السلامة الطامعون فى المنصب إلى التحايل فى كل موقف وتبرير ما يراه الحاكم، وبدأت معالم هذه المرحلة تشير إلى العالم، المبرر، الباحث عن كل حل يريده السلطان ويقدمه إذا طلب منه ذلك.

وفى «حكاية هارون الرشيد مع أحد علماء عصره» (أبى يوسف) خير مثال على هذه الحالة التى انتهى إليها العلماء؛ إذ تحكى هذه الحكاية أن الخليفة هارون الرشيد كان يجلس مع أحد ندمانه، فطلب الرشيد منه أن يبيعه جاريته، ولما رفض ـ وكانا سكيرين ـ طلب أن يهبه إياها فرفض أيضا؛ فقال الرشيد: «زبيدة طالق ثلاثا إن لم تبعها أو تهبها لى» فقال الآخر:

«زوجتى طالق ثلاثا إن بعتها لك. فلما أفاقا وعلما أنهما وقعا فى محظور وأمر عظيم وكان ذلك فى نصف الليل، صاح هارون الرشيد إن هذه وقعة ليس لها غير أبى يوسف القاضى فاطلبوه».

وجاء الإمام بسرعة إلى الحاكم، وكان لابد أن يحتال ليبرر الموقف الصعب الذى وقع فيه الحاكم بأية حيلة يحتالها باسم الدين، فقال:

« يا أمير المؤمنين إن هذا الأمر أسهل ما يكون»(١٠).

واستطاع الإمام بالفعل تبرير القسم بحيلة، لكنها تقضى بأن ينتظر الرشيد فترة من الزمن، فعاد إليه ثانية، مؤكدا أنه يريدها ـ الجارية ـ الآن، فعاد أبو يوسف ـ الإمام ـ مسرعاً ليحتال مرة أخرى حيلة أوسع من سابقتها لتبرير قسم الحاكم وتمكينه من الجارية بأية طريقة، فما كان من الرشيد إلا أن سرّ وصاح: « مثلك من يكون قاضيا فى زمانى».

ويمضى الراوى فيقول إن الحاكم أمر بأطباق الذهب فأفرغه بين يديه؛ ثم سأل القاضى: أمعك شئ تضعه فيه؛ فأتى له بمخلاة البغلة التى جاء بها فملئت ذهباً وانصرف.

على أنه فى اليوم التالى يؤكد القاضى لأصحابه ما يفيد استخدام القضاة الدين (= العلم) على أنه وسيلته للفلاح وأقرب طريق للنجاح، وأضاف: «فإنى أعطيت هذا المال العظيم فى مسئلتين أو ثلاث».

وبرغم أن الراوى يسمى ما حدث من زيادة علم القاضى، فإنه راح يحكى بشئ من السخرية وفى ثوب من الإعجاب، ليؤكد كيف كان هذا القاضى، فى عصر الرشيد، يحتال ليبرر للحاكم ما يريد فيحصل هو على ما يريد دون عناء، أو باستخدام التبرير باسم العلم وهو يقصد استخدام الدين.

وهذا العالم المبرر للحاكم كثيرا ما نلتقيه حين يضعف العالم وتستبد القوة الحاكمة، فلا يجرؤ قاضٍ على القضاء، أو على النظر فى أصول (الشريعة)؛ وإنما يسعى فى تدبير أموره هو، مما يعرض الحكم للفساد.

العالم ـ الفاسد

٩ـ وكما عرضت (الليالى) صورة لقاضٍ يمنح النصيحة ويقف عند حدودها، وصورة لقاضٍ يحتال ليبرر للحاكم ما يريد، كذلك عرضت صورة لفساد العالم حين يرضى بالرشوة ويستغل وظيفته فى مصالحه. ومن هنا، فإن مراجعة حكايات (ألف ليلة) بدقة يتضح لنا أنها تشدد كثيرا على اختيار القاضى وتضع شروطا كثيرة له فتسميها «آداب القضاة» (١١)، وإن كانت لها وقفة أطول مع القضاة الحريصين على آداب الإسلام حين نصل للقاضى المعارض لهذه الخصال غير الحميدة. على أن المهم هنا أن (الليالى)، كما لاحظ بعض الباحثين(١٢)، قد أفادت كثيرا فى الواقع مما كتب عن أحكام القضاء، لأنه ينتخب بأمر الحاكم، وهناك أمثلة كثيرة على هذا. ولذلك، نلاحظ أن الحاكم حين يختار قاضيا أو إماما يتأنى جيدا فى هذا الاختيار.

ومن الأمثلة الكثيرة التى نجدها فى (الليالى)، حكاية القاضى الذى ارتشى بالفعل، ففى «حكاية علاء الدين أبى الشامات» وحول مسألة من يسعى لطلاق زوجة من زوجها، تقول له الزوجة أن يستخدم الرشوة فى الخلاص من الطلاق الذى يفرض عليهما، وبالفعل حين يلتقى بالقاضى :

«وقبل يده ووضع فيها خمسين دينارا وقال له يامولانا القاضى فى أى مذهب إنى أتزوج فى العشاء وأطلق فى الصباح قهراً عنى، فقال القاضى لا يجوز الطلاق بالإجبار فى أى مذهب من مذاهب المسلمين» (الليلة ٢٩٤)(١٣).

بل يمنح القاضى رخصة الفساد أكثر مما يطلب منه؛ فحين يسأله المتهم بعد ذلك أن يمهله ثلاثة أيام يقول له: « لاتكفى ثلاثة أيام فى المهلة أمهلك عشرة أيام»(١٤).

وتصور لنا إحدى حكايات (الليالى) رد فعل غضب الناس على القضاة الفاسدين إلى درجة السخرية

المرة التى تصل إلى درجة بعيدة من الهزء بهم، إذ صورت لنا حكاية «أحمد الدنف» سقوط حجر فى طاجن من الزيت المغلى فيتطاير هذا الزيت الحار الذى يقلى به السمك ويسقط «الجميع فى عب القاضى حتى وصل إلى محاشمه، فقال القاضى: يا محاشمى...» (١٥).

ويقترب من العالم الفاسد نمط آخر هو العالم الجاهل.

العالم ـ الجاهل

١٠ـ ولا تتستر (الليالى) على نوع آخر من «العلماء الجهلاء» ـ إن صح التعبير ـ الذين لا دين لهم يعصمهم الانزلاق فى الرذيلة، أو أن لهم ديناً ويريدون أن يتجنبوه ليقضوا مصالحهم؛ وهؤلاء فى الغالب محكوم عليهم من جنس عملهم.

ومما يلاحظ هنا أن أغلب هؤلاء العلماء الجهلاء ممن يرتبطون بالسلطة ويسعون إليها. فمن يراجع حكايات (الليالى) يلاحظ أنه كلما زاد علم القاضى أو العالم زاد خوفه من الاقتراب من الحاكم، وكلما قل علمه حاول الاقتراب من الحاكم؛ وأولئك الأخيرون ممن كانوا يوصفون بالجهل ويسقطون ـ بالفعل ـ فى حمأة جهلهم. ولعل أبلغ مثال على ذلك العلماء الكثيرين الذين التفوا بالجارية الذكية فى «حكاية تودد الجارية».

وحكاية «تودد» بسيطة الإطار، غير أنها تشير إلى دلالة أبعد؛ إذ أنها ـ تودد ـ تدخل فى أزمة بعد موت سيدها، ويجد ابنه أنه يفقد كل شئ إلا هذه الجارية، فتوصيه الجارية الذكية أن يبيعها إلى الرشيد، وأن يغلو فى ثمنها. ويحدث ـ بالفعل ـ أن يذهب ويرفع صاحبها ثمنها، فتسرد للخليفة ألوانا كثيرة من العلوم فيعجب منها وبها ويرسل إلى علماء البلاد لإحضارهم، فجاءوا بالفعل، وعقدوا لها امتحانا جازته بنجاح كبير ومناظرة سقطوا فيها جميعا، غير أنها كانت تشترط على العالم قبل أن يبدأ المناظرة أمامها أنه إذا هزم، فإنها لا تريد منه غير أن يخلع ثيابه فقط فيفعل ويفر هاربا مقهورا، تقول سهير القلماوى هنا: «ونجد عادة نزع الثياب، دلالة على الانهزام»(١٦)، وهو تعبير عن تأكيد جهل أولئك العلماء، وهو جهل يصل إلى أكثر العلماء علما، وآثرهم لدى الرشيد نفسه ممثلا فى النظام، فهذا العالم حين هزم أيضا أمام المرأة ينزع ثيابه نزولا عند رغبتها دليلا على هزيمته كغيره، وإن كان لم يهرب، وأمر له الخليفة بثياب أخرى، وهو مايعود إلى قيمة النظام عند الحاكم وليس لعلمه أو قيمته الفكرية.

والقصة صيغت ـ فيما يبدو ـ لتأكيد أن عدداً كبيراً من العلماء الذين مثلوا عند الرشيد (كل) علماء الأمصار كانوا جهلاء، وهى دلالة تؤكد كثرتهم، وإن كانت (الليالى) تغلو فى تعميم هذه الصفة على (كل) علماء هذا العصر، غير أن الدلالة لا تفوت القارئ الواعى.

وربما صورت لنا (الليالى) صورة أخرى للعالم الجاهل بالعواقب، المنساق إلى غرائزه، فى الليلة (٥٨٣)، حين استطاعت جارية العبث بكل رجال الدولة والقاضى فى مقدمتهم، حتى جعلتهم فى صندوق به طبقات (رفوف) عدة، فكلما جاء واحد ضرب الباب فتخبره: بأنه زوجها، حتى جاء الوالى ففعلت به ما فعلت بغيره، فسقط فى حمأة جهله وسخرت به ضمن من سخرت(١٧).

وعلى هذا النحو، فإن عالم الدين هنا لم يخرج قط فى صوره عن صورة العالم (المؤيد) للنظام السائد. ولذلك، شاعت قيم فاسدة أسهمت فى إفساد النظام كله أمام مثل هذه الأنماط من العلماء: الواعظ، والمبرر، والفاسد، والجاهل. فلا غرو أن تسخر منهم (الليالى) سخرية ممضة لتحويلهم المجتمع إلى مجتمع فاسد، والحاكم إلى حاكم يميل إلى الفساد ويستمرئه وينغمس فيه.

بيد أن مجتمع (الليالى) لم يخل من العلماء المتمردين، المعارضين نظام الحكم الفاسد، وفى الوقت نفسه المؤيدين قيم (الشرع) الحنيف، مما يتمشى مع أصول العدل والإنصاف، وهو ما نلتقى معه بأنماط عدة أكثر وعيا وإيجابية؛ إنه نمط المثقف المعارض.

آداب القضاة

١١ـ قد كان القاضى فى (الليالى) أرفع صور العلماء وأعلى قيمة من قيم الدين ممثلا فى العدالة. ومن هنا، فلابد أن نشير الى تصور (الليالى) لصورة القاضى النموذجى، فنشير إلى بعض القيم الخلقية والدينية التى يجب أن يتحلى بها القاضى مما تحكيه الراوية، خاصة أن شيوع النموذج السابق ـ المؤيد ـ شاع فى العصر العثمانى إلى درجة بعيدة. ومن هنا ، كان راوى (الليالى) فى حاجة لوضع شروط أو سمات عدة للعالم التقى الورع الذى لا يؤيد السلطة، وإن أيدها، فهو لايرضى عما تمنحه من أموال كى لا يكون ذلك ذريعة للتأثير فيه. إن الجارية تقول فى «حكاية الملك نعمان»:

« اعلم أيها الملك أنه لا ينفع حكم إلا بعد التثبت وينبغى للقاضى أن يجعل الناس فى منزلة واحدة حتى لا يطمع شريف فى الجور ولا ييأس ضعيف من العدل وينبغى أيضا أن يجعل البينة على من ادعى واليمين على من أنكر والصلح جائز بين المسلمين إلا صلحاً أحل حراما أو حرم حلالا وما شككت فيه اليوم فراجع فيه عقلك..»[١٨] .

إلى غير ذلك مما تسميه الجارية بآداب القضاة، ولا تلبث أن تستعين بأقوال لبعض الفقهاء الورعين فى هذا الخصوص، فتضيف مبينة شروط عزل العالم غير العادل، فتقول:

«قال الزهرى ثلاث إذا كن فى قاض كان منعزلا، إذا أكرم اللئام وأحب المحامد وكره العزل»[١٩].

ولم تلبث أن راحت تضرب أمثلة العزل بالتخلى عن آداب القضاة والابتعاد عن العدل حيث توقفت عند أهم رموز العدل فى الإسلام، عمر بن الخطاب، وراحت تضرب أمثلة تبين فيها سبب عزله بعض ولاته لكونه أسرف فى القول أكثر من العمل. وقد قالت مثل هذا عن عمر بن عبد العزيز، وعرجت إلى قولة للإسكندر فى عزل القضاة مما لم يخرج عن هذا قط.

والملاحظة الجديرة بالاهتمام هنا أنها تشير إلى بعض الحكام لتضعهم فى موضع بعض علماء الدين لعلمهم وإنصافهم.

الحاكم ـ العادل

١٢ـ ولأن شخصية الوالى الواعى ـ لا وظيفته ـ هى التى تهمنا، فإن (الليالى) حرصت على أن تورد عدداً من أسماء الخلفاء والحكام ممن تمتعوا بقيمة العدل والحرص على حسن الحكم، فتروى الليلة الثمانون الكثير عن عدل عمر فترى أنه أعدل العلماء الورعين وليس الحكام فقط، فقد كان:

«نظام الحكم فى الإسلام يعتمد على قواعد أهمها العدل فى الحكم حتى تستقيم الأمور بالمساواة، وتجد من سبل تحقيق العدل والشورى حتى لا ينفرد الحاكم بالرأى»[٢٠] .

وتتحول الحكايات من الخلفاء الراشدين الذين ضربوا أحسن الأمثلة للقاضى العادل التقى إلى مجموعة من الحكام العادلين فى الدولة الإسلامية، وأبرز شخصية عادلة تقدمها (الليالى)ـ بعد عمر بن عبد العزيزـ صورة الرشيد، فكثيرا ما يظهر أمام جواريه وأخصائه بل الشعب فى صورة من يأمر بالعدل، وكثيرا ما يتصدق متمثلا كثيراً فى عمر بن الخطاب.

ومما يلاحظ فى هذا الصدد، أيضا، أن الفقه وعلم الكلام قد ازدهرا كثيرا فى عصر الخلفاء، وأصبح اطلاع الخلفاء على كل ما يتصل بمسائل الدين من الأمور الواجبة فى حضرة العلماء، وكثيرا ما كنا نجد فى

(الليالى) مناقشات الفقهاء حول مسائل الفقه فى حضرة الخلفاء تتسم بجدة وشجاعة منقطعتى النظير، بل رأينا كيف أن الجارية «تودد» راحت تمتحن من العلماء فى حضرة الخليفة فى كثير من العلوم الدينية المرتبطة بالدنيا أيضا، بشجاعة.

بل إن الجارية تودد لم تتوقف برهة فى حضرة الرشيد عن استدعاء حكايات عن علم العلماء وعدل القضاء، مستدعية بوجه خاص عمر بن الخطاب وأبا بكر، متوقفة أمام النظام وفلسفة المعتزلة بشكل لم يلمها الخليفة عليه، و (الليالى) لا تسخر من العلماء فقط حين يتسلل إليهم الفساد، بل من الحكام أيضا حين يضلون الطريق إلى الحكم بالشرع والمساواة.

ويمكن، بتلمس الرمز فى (الليالى)، أن نلحظ أن الوالى الواعى والقاضى المحافظ على دينه وكرامته «شخصية» يمكن أن نجد سماتها فى عدد كبير من الرواة، ليس الحكام فقط، وإنما أيضا لدى شهر زاد نفسها وتودد كذلك.

أبو حنيفة والمنصور

١٣ـ وقد بلغ خوف بعض القضاة من السقوط فى حبائل الحاكم درجة كبيرة من الحرص والحذر، فقد كان العالم يرفض أن يكون (موظفا) فى بلاط الحاكم كى لا يؤثر ذلك على رأيه، ولعل أبلغ مثال على ذلك قصة جعفر وأبى حنيفة حين خصص الأول للعالم ـ بعد أن جعله قاضيا ـ مبلغا من المال وصل إلى عشرة آلاف درهم ليستعين بها على حياته فرفض:

«فلما كان اليوم الذى توقع أن يؤتى البعض فيه المال صلى الصبح ثم تغشى بثوبه فلم يتكلم، ثم جاء رسول أمير المؤمنين بالمال فلما دخل عليه وخاطبه لم يكلمه، فقال له رسول الخليفة:

ـ إن هذا المال حلال

فرد أبو حنيفة بسرعة:

ـ أعلم أنه حلال لى ولكنى أكره أن يقع فى قلبى مودة الجبابرة.

فقال له:

ـ لو دخلت إليهم وتحفظت من ودّهم؟

فأجابه:

ـ هل آمن أن الج البحر ولا تبتل ثيابى»[٢١].

ونلاحظ هنا أن العالم خشى من التورط مع الحاكم، وراح يسمى الحكام مرة بـ«الجبابرة» ومرة أخرى يشبههم بالبحر الذى لا يمكن إنقاذ النفس منه، وهو ما ينبهنا إلى خشية أبى حنيفة من (هيمنة) الحاكم، بحيث يصبح مبررا لحكمه وفعله ـ كما لاحظنا. وقد مر بنا كيف أن أبا يوسف حين استدعاه الرشيد ليفتى فى أمر أراده، لم يستطع هذا القاضى إلا الإفتاء الذى يرضى الحاكم، وبالتالى ينفذ كل ما يؤمر به، وهو ما خشى منه أبو حنيفة.

ومن هذا النمط، العالم التقى الذى يخشى الدنيا والسقوط فيها، فنجد أمثلة كثيرة تقدمها لنا (الليالى) للعالم الورع التقى الصالح.

العالم/ العالم

١٤ـ فـ(الليالى) تورد أمثلة كثيرة لهذا «العالم ـ العالم»؛ وربما كان أبرز مثال على ذلك بعد أبى حنيفة الشافعى، خاصة. كذلك كان أكثر الشخصيات المؤثرة دينيا شخصية الإمام الشافعى.

وتلاحظ سهير القلماوى أن هناك شبهاً بين جارية تسمى الحسنية والجارية تودد، على اعتبار أن الأولى ناظرت الشافعى فى أيام الرشيد، وهذا خطأ وقع فيه صاحب (الليالى)؛ فقد توهم أن مذهب الشافعى عرف أيام الرشيد بل قد تنوظر فيه فى مجلسه[٢٢] . ومع ذلك، فإن الشافعى ذكر فى (الليالى) على هذا النحو، وقد قيل عنه إنه «كان يقسم الليل ثلاثة: قسم الثلث الأول للعلم والثانى للنوم والثالث للتهجد، وكان يختم القرآن فى

شهر رمضان سبعين مرة». ويروى قاص (الليالى) الكثير عن هذا العالم الذى رفض أن ينتفع به حاكم، وإنما أراد أن ينتفع الناس بالعلم «على أن لا ينسب إلىّ منه شئ»[٢٣]، هكذا قال الشافعى.

وقريب الشبه بالشافعى كان هناك الكثيرون ممن يسعون إلى العلم فقط، إلى درجة الاكتفاء به، والبعد عن الحاكم لئلا يسقطوا فى سيطرته، ولعل من أبرز هؤلاء إخوة بشر الحافى الذين كانوا لا يهتمون بالحاكم قدر اهتمامهم بعلمهم وزهدهم فى الدنيا. وتقول إحدى حكايات (الليالى) إن سيدة سألت الإمام أحمد بن حنبل ـ رضى الله عنه ـ قائلة:

«يا إمام الدين، إنا نقوم نغزل بالليل، ونشتغل بمعاشنا فى النهار، وربما تمر بنا مشاعل ولاة بغداد، ونحن على السطح نغزل فى ضوئها، فهل يحرم علينا ذلك؟».

وحين عرف الإمام بن حنبل أن سائلته هى أخت بشر الحافى الزاهد الذى باعد بينه وبين الحكام، رد عليها قائلا بما يؤكد موقف آل بشر وابن حنبل نفسه: «ياأهل بشر، لا أزال أستشف الورع من قلوبكم»[٢٤].

وهو ما يشير إلى موقف أولئك العلماء الذين كانوا يخشون الاتصال بالحاكم، بما يؤكد أن الزهد ليس انفصالا عن المجتمع، كما أنه ليس اتصالا بحاكمه ولا استسلاماً لنوازع الإغراء فيه، وهذا يحيلنا إلى صورة أخرى للعالم المتصوف: هل التصوف انعزال عن العالم، أم اتصال به فى غير جموح، أو جنوح؟

العالم ـ الزاهد

١٥ـ والمراجعة السريعة لـ (الليالى) ترينا أن القاص دعا إلى التصوف فى غير إسراف؛ فكثيرا ما نلاحظ أن التصوف يحمل وجها إيجابيا ولا ينحو إلى الزهد إلا حرصاً على الدنيا مع عدم التفريط فى الآخرة. وبرغم أن كتب التاريخ تحدثنا عن أن التصوف قد انساق بعد القرن العاشر الهجرى إلى كثير من الترهات، وظهر الجهل أكثر من العلم (حتى تتلمذ الشعرانى ـ وهو عملاق عصره ـ على سبعين شيخا لا يعرف أحدهم النحو)[٢٥] بل إن عدداً آخر من متصوفى هذا الزمان لم يقيموا الصلاة أبدا (مدعين أنهم يقومون بأدائها فى الأماكن المقدسة..)[٢٦].. فإن ذلك كله لا يظهر داخل (الليالى) إلا بشكل إيجابى.

وقد رأينا فى (الليالى) عدداً كبيراً من الزاهدين والمتصوفة ممن لم يهجروا الدنيا بل عاشوا فيها، واتخذوا مواقف معارضة لحكام عصرهم، ومن بينهم بشر الحافى وأهله ـ كما أشرنا . وأيضا ممن يحسب على العلماء منهم فى هذا السياق، نقراً عن مواقف زاهدين آثروا الآخرة لكنهم لم ينفصلوا قط عن الدنيا، من أمثال عطاء السلمى وعلى زين العابدين وسفيان الثورى وإبراهيم بن أدهم، وقد ذكرت جارية فى «حكاية الملك عمر النعمان» عن سفيان الثورى أنه قال: «النظر إلى وجه الظالم خطيئة»، وقال مثل هذا مسلمة بن دينار. كما يمكن أن نضيف إلى ذلك ما جاء فى بعض نسخ (الليالى) من التزهيد الذى أكدت فيه «الملوك والعمالقة الجبابرة لكى يتعظ الجميع»[٢٧]. فإذا تذكرنا أن الجارية أو المرأة بشكل عام حين كانت تقص إنما كانت تستبطن رأى العلماء فى كثير من الأحيان، مثل ملكة «مدينة النحاس» التى راحت تعمل فى قصها على تأكيد أن الذكرى الحسنة خير من ذكرى الظلم والتعسف، ولها فى ذلك حكاية طويلة فى «حكاية مدينة النحاس»[٢٨].

الزهد والتصوف، إذن، لإصلاح الدنيا وليس للانقطاع إلى الآخرة فقط.

العالم ـ الصامت

١٦ـ من أكثر ما يلفت النظر فى (الليالى) إغفالها أولئك العلماء الذين رأوا الكثير من أوجه الفساد وتفشيه، ومع ذلك لاذوا بالصمت، ولم نعرف من هؤلاء إلا من رفض مال الحاكم ـ مع عدم رفض منصبه فى القضاء ـ كأبى حنيفة، كما لم نعرف من هؤلاء إلا رفضا لفكرة دينية مثل محنة خلق القرآن كابن حنبل، ولم نعرف من هؤلاء فى أحسن الحالات إلا بذل النصيحة عن بعد وخوف (كالقاضى أبى يوسف مؤلف «كتاب الخراج»، والقاضى يعقوب بن إبراهيم مؤلف كتاب «الإجابة عن أسئلة الرشيد»، وأبى الحسن الماوردى صاحب كتاب «الأحكام السلطانية».. إلخ).

هل يعود ذلك إلى التحالف الذى قام بين العلماء والمماليك فى العصر المملوكى؟ أم إلى تحالف أولئك العلماء مع طبقة التجار والأشراف مع ما يستتبع ذلك من عزوف عن النقد أو المعارضة لتشابك المصالح؟ أم إلى خوف العلماء من العثمانيين ـ فيما بعد ـ حيث آثر العديد منهم «الصمت» خوفا ورهبة؟

وتبدو هذه الظاهرة أكثر غرابة قبل ذلك فى العصر العباسى، حيث يلاحظ أن مجون عدد من الحكام وصل إلى أقصاه ومع ذلك آثر الصمت عدد كبير من العلماء. وبرغم أن هذا العصر شهد ما يمكن أن يسمى بحكم «الجوارى» اللاتى تحكمن فى كل شئ ـ خاصة فى عصر المقتدر بالله والمعتضد ـ وعاش فيه عشرات من العلماء. والقضاة الممتازين الورعين الذين كانوا على قدر كبير من احترام العامة، فلم نسمع لأحد اعتراضا أو لوما باسم الشرع.

الغريب أن (الليالى) تمنح الكثير من خلفاء بنى عباس ـ خاصة ـ تعظيما وتوقيرا شديدين ؛ فكثيرا ما نسمع عن عدل عمر بن عبد العزيز وقبله عمر بن الخطاب وبعده تقوى الرشيد وخروجه للرعية؛ ومع ذلك لا نعرف موقفا واحداً لتفسير صمت العلماء على الجانب الآخر: الفساد والرشوة.. وما إلى ذلك، وافتقاد أصوات كانت لامعة بين الناس مشهورة بالتقوى فى علاقتها بالحاكم، فلم نسمع اعتراضا أو غضبا من الشافعى أو أبى حنيفة أو سفيان الثورى، كما لم نعرف إلا صمت البخارى ومسلم وابن حنبل والطبرى.. وغيرهم.

١٧ ـ بقيت مجموعة ملاحظات أخيرة لابد من الإشارة إليها:

ـ ينتمى العلماء هنا ـ فى غالبيتهم ـ إلى الطبقة المتوسطة. ومن ثمَّ، فقد كانوا أقرب إلى هموم الجموع الشعبية أكثر من اقترابهم من رغبات الحكام وسياساتهم؛ وبالتبعية كانوا أقرب إلى الشرع والوعى الدينى بشكل مباشر.

ـ لم تستطع الدراسة عزل العصر أو المكان أو الأحداث عن النماذج التى استهدفتها. وبذلك، فإنها ارتبطت بالسلب أو بالإيجاب بقوة العلماء فى العصر المملوكى وبداية ضعفهم والمساومات حولهم فى العصر العثمانى، وهو ما يفسر وجود نمطين: «مؤيد» و«متمرد»، فى حين أن وعى القاص آثر ذكر الزهد والتصوف باعتبارهما عاملين إيجابيين. ومن ثَّم، افتقدنا وعى نمط آخر من العلماء (الصامت) فى السياق الحكائى.

ـ لم تكن أبنية الوعى الشعبى بعيدة عن العالم المبرر أو المرتشى، وهنا يلفت القاص الشعبى النظر إلى عمق السخرية التى نالت هذا العالم المؤيد دائما للحاكم. وقد تصاعدت حدة السخرية من هذا العالم الفاسد إلى درجة طعنه فى شرف ابنته[٢٩] فى «حكاية مزين بغداد». وهذا النموذج لا نعدمه خارج (الليالى) أيضا.

ـ يلاحظ ـ بحق ـ أن العالم داخل (الليالى) لم يتمثل فى العالم الدينى أو القاضى فحسب، وإنما مثَّلت المرأة، فى كثير من الحكايات، الرمز النموذجى للعالم (مثل تودد فى «حكاية تودد الجارية»)، بل إن سهير القلماوى تلاحظ أن شهر زاد ـ أشهر أبطال (الليالى)ـ كانت «عالمة» وصفها القاص بقوله «إنها جمعت ألف كتاب من كتب التاريخ المتعلقة بالأمم السابقة والملوك والشعراء..»[٣٠]، وهو ما ينفى أن يكون العالم هو كل من يتلقى العلم بشكل منهجى. وإنما هو الذى يمتلك (الوعى) بما يحدث من حوله، ويتخذ موقفا إيجابيا فى المجتمع.

ـ تؤكد (الليالى) أيضا أن هناك معيارا يحول بين العالم والسقوط فى حبائل السلطة، فكلما كان العالم بعيدا عن السلطة مؤسسيا، كان أكثر حرصا على قيم العدل والإنصاف. وتضرب (الليالى) أمثلة للنوع الأول فى أبى حنيفة النعمان، فى حين يمثل النوع الآخر الإمام أبو يوسف. فقد أسرع أبو حنيفة إلى رفض المنصب الذى عرض عليه ثم رفض رسم مال له حين اضطر للقضاء. أما أبو يوسف، فكان أكثر نشاطا وأسرع من غيره لترضية الرشيد لكونه مفتى القصر.

ـ برغم اضطراب حال العلماء فى العصر العثمانى، فقد ظلوا يمثلون قوة فعلية لم تضعف وتتلاشى إلا بمجئ محمد على، فما كادت تمضى ثلاث سنوات على توليته حتى انقلب عليهم، وساعده فى ذلك المؤثرات الغربية الكثيرة، ففقدوا دورهم من حيث هم فئة مستنيرة واعية، وبدلا من تطوير أنفسهم مع المناخ الجديد استبدل بعضهم بمسايرة الواقع والإفادة منه الانغلاق والجمود. وكان لذلك أثره الذى أعطى مبررا لاتهامهم بالتخلف والتدخل فى كثير من مصادرات الكتب والأفكار التنويرية.

ـ ظهر أثر ذلك كله حين فقدوا مكانتهم ومناصبهم باعتبارهم قضاة ومشرعين، وتوالت القوانين المدنية فى القرن العشرين لتستخدمهم كما هو الحال فى مؤسسات دينية عدة. وظهر «المثقفون» بدلا منهم لتبدأ ـ مع أولئك الأخيرين ـ مرحلة جديدة من العلاقة بين الفئة الجديدة المتعلمة والسلطة، لتكتمل الدائرة لإعادة نموذج «العلماء» القدامى، ولكن فى جانب التأييد والتفنيد بدلا من المعارضة والتغيير.

لقد ولدت مرحلة جديدة من مراحل تاريخنا العربى خارج (ألف ليلة وليلة).

الهوامش:

(**).. «علماء الدين» فى المجتمع الإسلامى هم المسؤولون عن الأمور الدينية، ولهم السلطة على الحياة الاجتماعية والدينية. وفى حين كانوا يستمدون قوتهم من المصدر الإسلامى (الشرع)، كان الحكام يستمدون قوتهم من وظائفهم السياسية والإدارية وغيرها من وظائف الدنيا.

وسوف نلاحظ أن العلاقة بين الاثنين، علماء الدين والحكام، تحولت من قضية السلطة إلى قضية استخدامها من عصور الخلفاء الراشدين إلى نهايات العصر العثمانى؛ حيث حل محلهم، فيما بعد، المثقفون. وإذا نظرنا إلى العلاقة بين الحاكم والعالم داخل ألف ليلة وليلة، سوف نلاحظ أن العلاقة تحددت حسب قوة هذا أو ذاك.

ويهمنا فى هذا الصدد أن نشير إلى أن مصطلح «عالم الدين» كما يعرفه التراث الإسلامى غير موجود فى الغرب، فالموسوعة البريطانية ـ على سبيل المثال ـ لا تتحدث إلا عن الشيخ sheikh shék، وهى كلمة تستخدم هنا للتوقير واستخدمت فى الغرب فى سياق آخر كأن تشير إلى القبيلة عند البدو؛ واشتركت الموسوعة الأمريكية فى ذلك، فأطلقت على هذا المعنى مصطلح «العلامة المسلم» أو «الفقيه» للتدليل على من يقوم بتفسير القرآن أو تأويله.

(انظر مادة شيخ فى الانسكلوبيديا الأمريكية ج ٢٤، أيضا: مادة العلامة المسلم فى الانسكلوبيديا البريطانية، ج ٢٣، بينما الشائع فى التراث الغربى المفاهيم الكنسية أو الكهنوتية المتعلقة بالدين المسيحى).

(١) جاء فى سورة البقرة «إن الذين يكتمون ما أنزلنا من البينات والهدى من بعد مابيناه للناس فى الكتاب أولئك يلعنهم الله ويلعنهم اللاعنون» (١٥٩) وقوله«وإذ أخذ الله ميثاق الذين أوتوا الكتاب لتُبيِّننَّه للناس ولا تكتمونه» (سورة آل عمران ـ ١٨٧).

(٢) والأحاديث التى تبجل العلماء وتعلو بهم عن الشطط كثيرة، فنحن نقرأ للرسول صلى الله عليه وسلم:

- إن مثل العلماء فى الأرض كمثل النجوم فى السماء يهتدى بها فى ظلمات البر والبحر فإذا طمست النجوم أوشك أن تضل الهداة (الإمام أحمد)، ... وإن العالم يستغفر له من فى السماوات ومن فى الأرض حتى الحيتان فى الماء وفضل العالم على العابد كفضل القمر على سائر الكواكب. إن العلماء ورثة الأنبياء.
- فضل العالم على العابد كفضلى على أدناكم إن الله وملائكته وأهل السموات والأرض وحتى النخلة فى جحرها وحتى الحوت فى الماء ليصلون على معلم الناس الخير.

(٣)انظر فى هذا كتابين مهمين:

- تاج الدين السبكى، **معيد النعم ومبيد النقم**، بيروت، دار الحداثة، ١٩٨٥ (الكتاب فى ١٣٦٩).
- خالد زيادة كاتب السلطان، لندن، مؤسسة الريس، ١٩٩١.

(٤) يقول على فهمى: «السيرة الشعبية إنما تعكس «حلم» الجماهير بأكثر مما تعكس وقائع التاريخ، ذلك أن التاريخ المعاش كان يحمل من القهر الكثير، مما دفع الجماهير إلى محاولة اصطناع تاريخها الذى تحلم به وتجسد تلك الأحلام فى السير الشعبية» مجلة «فكر»، القاهرة، فبراير ١٩٨٥. ونحن نوافقه إلى حد كبير.

(٥)مصطفى عبد الغنى: **شهر زاد فى الفكر الحديث**، دار الشروق، ١٩٨٥، ص ١٩.

(٦) مجلة **فكر**، السابق، ص ٩٧.

(٧) **عصر البنيوية**، اديث كريزويل، ترجمة جابر عصفور، دار آفاق عربية للصحافة والنشر، العراق، ١٩٨٥،ص ٢٩٠.

(٨) ألف ليلة وليلة، مكتبة صبيح، ج ١، ص ٢٠٤.

(٩) يمكن العود فى ذلك إلى كثير من كتب العلماء والمؤلفين فى العصور الإسلامية منها : القاضى أبو يوسف: **كتاب الخراج**، المطبعة السلفية ١٣٩٢، القاهرة. وأيضا: أبو الحسن الماوردى: **الأحكام السلطانية** (نشر النعسانى ١٩٥٩، القاهرة) وغيرهما. انظر فى هذا دراسة مهمة لسعيد بن سعيد العلوى بعنوان الفقيه معلم السلطان، مجلة **الاجتهاد**، العدد ٤، صيف ٨٩، ص٦٧.

(١٠) **الليالى**، ج٢، «حكاية هرون الرشيد مع جعفر والجارية والإمام أبى يوسف»، ص ص٢٠٢/ ٢٠٦.

(١١) المصدر السابق، ص٢٢٠.

(١٢) أحمد محمد الشحاذ، **الملامح السياسية فى حكايات ألف ليلة وليلة**، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ط١٩٨٦/٢، ص٣٣٠.

(١٣) السابق ج٢، ص١٥٧.

(١٤) السابق ج٢ ص١٥٨.

(١٥) طبعة بولاق المصورة بالأوفست التى نشرتها مكتبة «المثنى» ببغداد فى العراق، فى مجلدين، نقلا عن الشحاذ، ص٣٣٢.

(١٦) سهير القلماوى، **ألف ليلة وليلة**، دار المعارف، ط٤ / ١٩٥٧، ص٢٩٢.

(١٧) **الليالى**، ج٣، ص١٣٨.

(١٨) **الليالى**، ج١، ص٢٢٠.

(١٩) السابق.

(٢٠) **الشحاذ**، السابق، ص٣٢٦.

(٢١) **الليالى**، ج١، ص٢٢٥.

(٢٢) سهير القلماوى، السابق، ص٢٩٢.

(٢٣) **الليالى**، ج١، ص٢٢٤.

(٢٤) الشحاذ، السابق، ص٣١٥، نقلا عن طبعة الأوفست.

(٢٥) توفيق الطويل، **التصوف فى مصر إبان العصر العثمانى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٨ ج١/ ص٤٧.

(٢٦) السابق، ج٢، ص٤٨٢.

(٢٧)**الشحاذ**، السابق، ص٣٢٢.

(٢٨) وبعد أن تسهب طويلا (ملكة مدينة النحاس) فى وصف القصر الذى كان لا يطاوله قصر، وتفصيل أبهته، تعود إلى ذكر القبور، فتقرأ:

أين الملوك ومن بالأرض قد عمروا ... قد فارقوا ما بنوا فيها وما عمروا

وأصبحوا رهن قبر الذى عملوا ... عادوا رميما من بعد ما دثروا

أين العساكر ما ردت وما نفعت ... وأين ما جمعوا فيها وما ادخروا

أتاهم رب العرش فى عجل ... لم ينجهم منه أموال ولا وزر

(انظر **الليالى** ج٣، ص١٢٩/١٣٠).

وكانت النتيجة أن بكى الأمير، وهو الهدف الذى أراده القاضى.

(٢٩) الليالى، ج١، حكاية مزين بغداد، ص١٠٢.

(٣٠) سهير القلماوى، المرجع السابق، ص٢٩٥.

محاكمة ألف ليلة وليلة

رؤية قانونية

محمد حسام محمود لطفى*



أثارت (ألف ليلة) من الجدل حولها مالم يعرفه عمل أدبى من قبل، فقد دفع ما عرفه هذا العمل من رواج تجارى متميز على مر العصور المختلفة إلى ترجمته إلى كل لغات العالم تقريبا، فوجد فيها كل قارئ، أياً كان عمره أو جنسيته أو موطنه أو مستواه الثقافى، كل ما يبحث عنه من خيال متمثلاً فى شخصيات خارقة للعادة، وحوارات بين الإنس والجن، وصراعات بين الإنسان وحيوانات أسطورية لا وجود لها فى دنيا الواقع، و«حواديت» لعلاقات جنسية شاذة بين المحارم، بل بين الإنس والجن أحياناً.

وعلى الرغم من أن هذا العمل غير معروف المؤلف على وجه اليقين، إلا أن اسم شخصيتيه المحوريتين «شهرزاد» و «شهريار» والجو العربى الأصيل الذى تجرى فيه أحداثه وأسماء أبطاله والذكر المستمر لدين الإسلام، لا يدع مجالاً لأى شك حول انتماء هذا العمل إلى التراث العربى القديم.

وقد كان منطقياً لكتاب هذا شأنه أن يلقى صنوفاً من الاقتباس وضروباً من التحوير والتحريف، بيد أن هذا كله لم ينل من عروبة هذا الكتاب ومنزلته الرفيعة فى الأدب العالمى. وليس هناك ما يبرر أن يثأر أى عربى لما وقع على هذا الكتاب من اقتباس وتحوير وتحريف لعدم وجود طبعة أصلية يمكن أن نعتبر ما عداها من طبعات مقلداً.

وبديهى أن مرور هذا الزمن الطويل يقطع بعدم وجود أى حقوق مالية لأى مؤلف له، لأن قوانين حماية حق المؤلف تحمى المصنف الفكرى المبتكر مدة حياة مؤلفه وخمسين سنة تالية لهذا التاريخ، إذا ما كان المؤلف شخصاً طبيعياً أى إنساناً، فإذا كان شخصاً معنوياً، كشركة أو جمعية أو جامعة، فإن هذه الحماية تحتسب من تاريخ النشر الأول (١).

هذا كله أعطى لواقعة ضبط نسخ من (ألف ليلة وليلة) بها عبارات ورسوم خادشة للحياء العام أهمية

* أستاذ القانون المدنى المساعد (كلية حقوق بنى سويف ـ جامعة القاهرة).

خاصة؛ حيث لم يكن الأمر متعلقا باعتداء على حقوق المؤلف المالية، التى ثبت بيقين أنها انقضت، كما لم يكن متعلقاً بالحقوق الأدبية المتمثلة أساساً فى الحق فى نسبة المصنف إلى مؤلفه وعدم تحريفه أو مسخه أو تشويهه، حيث أصبح انتماء هذا العمل إلى التراث الإنسانى العالمى كله مجرداً من أى شك، وإنما تعلق الأمر الذى طرح على القضاء بمحاكمة طبعة مخلة بالآداب العامة من طبعات (ألف ليلة وليلة) المتعددة، وثار الجدل حول مدى وقوع هذه الطبعة الخادشة للحياء العام تحت طائلة القانون.

رأت النيابة العامة أن هذه الطبعة أراد لها ناشرها أن تعرف دون غيرها من الطبعات الرواج التجارى، فضمنها رسومات خادشة للحياء العام وعبارات ماسة بالآداب العامة، وتحقق له ما أراد، فعرفت هذه الطبعة طريقها إلى طائفة من القراء، لاسيما المراهقين منهم، تسعى إلى إشباع غرائزها بقراءة روايات عن كيفية اجتماع الذكر والأنثى، وحكايات الاتصالات الجنسية بين الشواذ متحدى النوع من جانب والشواذ من بنى الإنسان الذين يجدون إشباعاً لغريزتهم الجنسية فى الاتصال بالحيوانات.

وجارت محكمة آداب القاهرة النيابة فى طلباتها مؤكدةً استغلال الناشر الدخيل من القصص والرسومات والأشعار الفاضحة والألفاظ السوقية البذيئة، سعياً وراء الربح المالى، ودللت على ذلك بضبط طبعة أخرى لديه خالية من هذه المآخذ. كما أضافت أن مجرد الادعاء بأن كتاباً ينتمى إلى التراث لا يرقى به إلى مصاف الكتب المقدسة التى لا يجوز المساس بها فيتأبى على القانون، طالما طرح الكتاب على التداول بين الناس دون تمييز.

ولم يكن هذا الرأى هو الرأى الصواب لدى قضاة الاستئناف؛ حيث وجدوا فى هذا الكتاب كتاباً فى الأدب وليس كتاباً فى الجنس، ومكوناً أصيلاً من مكونات الثقافة العامة مادام نشره لم يتضمن تحريفا أو إضافة، ومؤلفا يجب النظر إليه باعتباره كلاً متكاملاً وليس عبارات منفصلة عن أصلها. وانتهت المحكمة إلى تبرئة من صنع هذه الطبعة ومن حازها بقصد الاتجار ووزعها.

ويعن لرجل القانون أن ينوه بداية بأن هذا الخلاف فى الرأى بين قاضى محكمة الجنح وقضاة محكمة الاستئناف ليس خلافاً مما يفسد للود قضية، بل اختلافا مشروعا يقره القانون الذى جعل من التقاضى على درجتين مبدأ أساسياً يقوم عليه نظام التقاضى فى مصر.

على أية حال، فإن المنطق يقتضى أن نستعرض نطاق حرية الرأى والتعبير فى مصر من واقع دراسة المواثيق الدولية النافذة فى مصر، والدساتير المصرية المتعاقبة، والنصوص القانونية المعمول بها.

أولا: حرية الرأى والتعبير فى المواثيق الدولية

كفلت المواثيق الدولية حرية الفكر والضمير والديانة، وأكدت حرية الفرد فى التعبير عن آرائه وأفكاره.

وقد جرى العمل على تضمين هذه المواثيق الدولية قيوداً على هذه الحرية، نوجزها من واقع هذه المواثيق على النحو الآتى:

١ـ الاتفاقية الدولية للحقوق المدنية والسياسية (٢):

خولت المادة ١٩ (٣) من هذه الاتفاقية الدول الأعضاء فيها فى إخضاع الحق فى التعبير «لقيود معينة بالاستناد إلى نصوص القانون فحسب، وبالقدر الضرورى لاحترام حقوق أو سمعة الآخرين أو حماية الأمن الوطنى أو النظام العام أو الصحة العامة أو الأخلاق».

٢ ـ الاتفاقية الدولية للحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية (٣):

أقرت هذه الاتفاقية الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، وأجازت المادة ٤ من هذه الاتفاقية

إخضاع هذه الحقوق «للقيود المقررة فى القانون فقط وإلى المدى الذى يتمشى مع طبيعة هذه الحقوق فقط ولغايات تعزيز الرخاء العام فى مجتمع ديمقراطى فقط».

٣ ـ حرية الرأى والتعبير فى الدساتير المصرية

تواترت الدساتير المصرية المتعاقبة على تأكيد حرية الرأى والتعبير ووسائل الإعلام المختلفة (٤)، ورهنت ذلك بأن يتم فى حدود القانون (٥)، وحددت المحكمة الدستورية العليا فى ٤ من يناير سنة ١٩٩٢ « أن القيود التى يفرضها المشرع على التمتع بالحقوق التى كفل الدستور أصلها لا يجوز أن يصل مداها إلى حد إهدارها كليةً أو تقليصها، ولا تعدو سلطته فى نطاقها مجرد تنظيم وفق أسس موضوعية لا تؤثر فى جوهرها، فإذا جاوز المشرع نطاق سلطته فى مجال تنظيم الحقوق التى أحاطت الدستور بالحماية، وقع التشريع الصادر عنه فى حومة المخالفة الدستورية، سواء عمل به بأثر مباشر أو بأثر رجعى».

(...)

ثالثاً: حرية الرأى والتعبير فى القوانين الوضعية

تعددت النصوص القانونية العقابية التى تؤثم العبث بالكلمة التى هى أداة التخاطب المعتادة بين بنى الإنسان. وقد كان منطقيا أن توجد هذه النصوص فى قانون العقوبات وغيره من التشريعات الجنائية الخاصة المتعددة. وبديهى أن دراستنا لذلك كله ستكون بهدف إبراز بعض هذه النصوص، حيث لا يتسع المقام إلى ذكرها كلها.

١ ـ حرية الرأى والتعبير فى قانون العقوبات

أجاز القانون النقد باعتباره أداة بناء، وجعل حدوده فى إبداء الرأى فى أمر أو عمل دون مساس بشخص صاحب الأمر أو العمل بغية التشهير به أو الحط من كرامته (٦). ولا يعد كذلك استخدام عبارات تتلاءم وظروف الحال وهدفها للصالح العام (٧) مهما كانت مرة وقاسية (٨)، فإذا ما وضح أن الهدف من استخدامها كان استباحة حرمات القانون فيقع مرتكبها تحت طائلته، ولو كانت العبارات المهينة التى استعملها مما جرى العرف على المساجلة بها (٩)، أو كانت منقولة عن جهة أخرى (١٠).

٢ ـ القذف

يعد قذفا فى مفهوم القانون (١١) كل إسناد، فى علانية أو فى غير علانية، لواقعة محددة تستوجب، لو كانت صادقة، عقاب من تنسب إليه أو احتقاره لدى أهل وطنه وعشيرته. يستوى فى ذلك أن يكون هذا الإسناد مصاغا فى عبارات قاطعة أو تشكيكية متى كان من شأنها أن تلقى فى الأذهان عقيدة، ولو وقتية، أو خطأ أو احتمالا، ولو وقتيين فى صحة الأمور المدعاة؛ حيث يكفى أن يكون فى الإمكان إدراك فحوى عبارات القذف استنتاجا من غير تكليف ولا كبير عناء، ولو كان المقال خلواً من ذكر اسم الشخص المقصود (١٢)، مادامت الإهانة تتراءى للمطّلع خلف ستارها وتستشعرها الأنفس من خلالها، لأن تلك المناورة مخبثة أخلاقية شرها أبلغ من شر المصارحة (١٣)، أو كان موجها إلى فئة معينة من الناس (١٤)، ولو كانت الواقعة التى نشرت صحيحة أو ذائعة معلومة للكافة أو صدر بصحتها حكم بات، أو سقطت الدعوى الجنائية الناشئة عنها بالتقادم (١٥). ويعد من يجارى القاذف فى قذفه مشاركا له فى الجريمة (١٦).

ولم يفت المشرع أن يسبغ المشروعية على القذف إذا ما وجه إلى موظف عام أو شخص ذى صفة نيابية عامة أو مكلف بخدمة عامة وأثبت من وجهة صحة الإسناد وأنه يقصد إلى المصلحة العامة لا إلى إشفاء الضغائن والأحقاد الشخصية (١٧). ويعد حسن النية متوافرا إذا ما كان الإسناد صادرا عن سلامة نية، أى عن

اعتقاد بصحة وقائع القذف ولخدمة المصلحة العامة وحدها [١٨]. فإذا ما ثبت أن القصد كان التشهير والتجريح شفاء لضغائن أو دوافع شخصية، تقع جريمة القذف ولو كان الجانى يستطيع إثبات صحة ما قذف به[١٩]. فإذا ثبت أن الغرض من هذا الإسناد كان مجرد التبليغ عن هذه الوقائع لا مجرد التشهير للنيل ممن أسندت إليه؛ فليس فى ذلك جريمة [٢٠].

كذلك يجيز المشرع القذف إذا كان إخبارا بصدق وحسن نية للحكام القضائيين أو الإداريين بأمر مستوجب لعقوبة فاعله أو دفاعا أمام المحاكم، مادامت عبارات الدفاع من مستلزماته وصدرت بحسن نية.

٣ ـ السب .

يعد سبا فى أصل اللغة الشتم، سواء بإطلاق اللفظ الصريح الدال عليه أو باستعمال المعاريض التى تؤدى إليه، وهو المعنى الملحوظ فى اصطلاح القانون الذى اعتبر السب كل إلصاق لعيب أو تعبير يحط من قدر الشخص عند نفسه أو يخدش سمعته لدى غيره [٢١]، يستوى أن يقع ذلك فى حضور المجنى عليه أو فى غيبته [٢٢].

٤ ـ الاعتداء على حرمة الأديان

أدان المشرع كل فعل يستهدف التشويش على إقامة شعائر صلاة أو احتفال دينى خاص بها أو تعطيله بالعنف أو التهديد (مادة ١٦٠)، كما حظر كل تعد يقع على أحد الأديان التى تؤدى شعائرها علنا، لاسيما إذا تمثل فى طبع أو نشر كتاب مقدس فى نظر أهل دين من الأديان التى تؤدى شعائرها علنا إذا حرف عمدا نص هذا الكتاب تحريفا يغير من معناه، فى تقليد احتفال دينى فى مكان عمومى أو مجتمع عمومى بقصد السخرية به أو ليتفرج عليه الحضور (مادة ١٦١). واكتفى المشرع أن يكون فى مجموع ما ثبت نسبته إلى المتهم من عبارات فى هذا الصدد ما يفيد سوء نيته [٢٣].

كما أخضع المشرع [٢٤] المصنفات السمعية والسمعية البصرية للرقابة، سواء كان أداؤها مباشرا أو كانت مثبتة أو مسجلة على أشرطة، أو اسطوانات، أو أية وسيلة من وسائل التقنية الأخرى، وذلك بقصد حماية النظام العامة والآداب ومصالح الدولة العليا. وحظر المشرع على وجه الخصوص الترخيص بأى مصنف إذا تضمن أمرا من الأمور الآتية:

١ ـ الدعوات الإلحادية والتعريض بالأديان السماوية.

٢ ـ تصوير أو عرض أعمال الرذيلة أو تعاطى المخدرات على نحو يشجع على محاكاة فاعليها.

٣ ـ المشاهد الجنسية الكثيرة وما يخدش الحياء، والعبارات والإشارات البذيئة.

٤ ـ عرض الجريمة بطريقة تثير العطف وتغرى بالتقليد أو تضفى هالة من البطولة على المجرم.

٥ ـ الاعتداء على الآداب العامة

نص المشرع على تأثيم استخدام القول أو الصياح أو الجهر أو الفعل أو الإيماء أو الكتابة أو الرسوم أو الصور أو الصور الشمسية أو الرموز أو أية طريقة أخرى من طرق التمثيل العلنية، ولو كان ذلك نقلا أو ترجمة لنشرات صدرت فى مصر أو فى الخارج أو ترديد الإشاعات أو روايات عن الغير (المادة ١٩٧)، وذلك إذا ما وردت على أى من الأعمال الآتية:

١ـ الإغراء بارتكاب جناية أو جنحة (المادة ١٧١).

٢ ـ التحريض المباشر على ارتكاب جنايات القتل أو النهب أو الحرق أو جنايات مخلة بأمن الحكومة (المادة ١٧٢).

٣ ـ التحريض على قلب نظام الحكومة أو على كراهته أو الازدراء به، أو تحبيذ أو ترويج المذاهب التى ترمى

إلى تغيير مبادئ الدستور الأساسية أو النظم الأساسية للهيئة الاجتماعية بالقوة أو الإرهاب أو أية وسيلة أخرى غير مشروعة. وكذلك من التشجيع بطريقة المساعدة المادية أو المالية على ارتكاب جريمة من هذه الجرائم دون أن يكون قاصدا الاشتراك مباشرة فى ارتكابها (المادة ١٧٤).

٤ ـ التحريض على عدم الانقياد، على الخروج عن الطاعة أو على التحول عن أداء واجباتهم العسكرية (المادة ١٧٥).

٥ ـ التحريض على بغض طائفة أو طوائف من الناس أو على الازدراء بها إذا كان من شأن هذا التحريض تكدير السلم العام (المادة ١٧٦).

٦ ـ التحريض على عدم الانقياد للقوانين أو تحسين أمر من الأمور التى تعد جناية أو جنحة (المادة ١٧٧).

٧ ـ الصنع أو الحيازة بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار واللصق أو العرض لشئ مما يلى: مطبوعات أو مخطوطات أو رسومات أو إعلانات أو صور محفورة أو منقوشة أو رسوم يدوية أو فوتوغرافية أو إشارات رمزية أو غير ذلك من الأشياء أو الصور عامة إذا كانت منافية للآداب (المادة ١/١٧٨).

٨ ـ الاستيراد أو التصدير أو النقل عمدا بالنفس أو بالغير لشئ مما ورد ذكره فى الفقرة السابقة، أو الإعلان عنه أو عرضه على أنظار الجمهور أو بيعه أو تأجيره أو عرضه للبيع والإيجار ولو فى غير علانية، وكذلك كل تقديم له علانية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ولو بالمجان وفى أى صورة من الصور، وأيضا توزيعه أو تسليمه بأية وسيلة، وكذلك كل تقديم له سرا ولو بالمجان بقصد إفساد الأخلاق (المادة ٢/١٧٨).

٩ ـ الجهر علانية بأغان أو إصدار صياح أو إلقاء خطب مخالفة للآداب ، أو الإغراء علانية على الفجور ونشر إعلانات أو رسائل عن ذلك أيا كانت عباراتها (المادة ٣/١٧٨).

١٠ ـ الصنع أو الحيازة بقصد الاتجار أو التوزيع أو الإيجار أو اللصق أو العرض لصور من شأنها الإساءة إلى سمعة البلاد، سواء أكان ذلك بمخالفة الحقيقة أم بإعطاء وصف غير صحيح أم بإبراز مظاهر غير لائقة أم بأية طريقة أخرى (المادة ١٧٨ ثانيا/١).

١١ ـ الاستيراد أو التصدير أو النقل عمدا بالنفس أو بالغير شيئا مما تقدم ذكره فى الفقرة السابقة للعرض المذكور، والإعلان عنه أو عرضه على أنظار الجمهور أو بيعه أو تأجيره أو عرضه للبيع أو الإيجار ولو فى غير علانية، وكل تقديم علانية بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ولو بالمجان وفى أى صورة من الصور أو توزيعه أو تسليمه للتوزيع بأية وسيلة، وينسحب العقاب على ارتكاب هذه الجرائم عن طريق الصحف (المادة ١٧٨ ثانيا/٢).

١٢ ـ إهانة رئيس الجمهورية (المادة ١٧٩).

١٣ ـ العيب فى حق ملك أو رئيس دولة أجنبية (المادة ١٨١). وكذلك العيب فى حق ممثل لدولة أجنبية معتمد فى مصر بسبب أمور تتعلق بأداء وظيفته (المادة ١٨٢).

١٤ ـ الإهانة أو السب لمجلس الشعب أو غيره من الهيئات النظامية أو الجيش أو الحكم أو السلطات أو المصالح العامة (المادة ١٨٤).

١٥ ـ سب موظف عام أو شخص ذى صفة نيابية عامة أو مكلف بخدمة عامة بسبب أداء الوظيفة أو النيابة أو الخدمة العامة (المادة ١٨٥).

١٦ ـ الإخلال بمقام قاض أو هيبته أو سلطته فى صدد دعوى (المادة ١٨٦).

١٧ ـ نشر أمور من شأنها التأثير فى القضاة الذين يناط بهم الفصل فى دعوى مطروحة أمام أية جهة من جهات القضاء فى البلاد أو فى رجال القضاء أو النيابة أو غيرهم من الموظفين المكلفين بالتحقيق أو التأثير فى الشهود أو أمور من شأنها منع شخص من الإفضاء بمعلومات لأولى الأمر أو التأثير فى الرأى العام لمصلحة طرف فى الدعوى أو التحقيق أو ضده (المادة ١٨٧).

١٨ ـ نشر أخبار كاذبة أو أوراق مصطنعة أو مزورة أو منسوبة كذبا إلى الغير إذا كانت تتصل بالسلم أو الصالح العام وذلك ما لم يثبت المتهم حسن نيته (المادة ١٨٨).

١٩ ـ نشر ما جرى فى الدعاوى المدنية أو الجنائية التى قررت المحاكم سماعها فى جلسة سرية (المادة ١٨٩) أو نشر مداولات المحاكم أو مجلس الشعب السرية، أو نشر بغير أمانة وبسوء قصد ما جرى فى الجلسات العلنية للمحاكم أو مجلس الشعب (المادة ١٩١). ولا تمتد حصانة النشر إلى التحقيق الابتدائى أو التحقيقات الأولية أو الإدارية، فمن ينشر وقائع هذه التحقيقات أو ما يقال فيها أو يتخذ فى شأنها من ضبط وحبس وتفتيش واتهام وإحالة على المحاكمة فإنما ينشر ذلك على مسؤوليته، وتجوز محاسبته جنائيا عما يتضمنه النشر من قذف وسب وإهانة [٢٥].

٢٠ ـ نشر أخبار بشأن تحقيق جنائى قائم قررت سلطة التحقيق أن تجريه فى غيبة الخصوم أو حظرت إذاعة شئ منه مراعاة للنظام العام أو للآداب أو لظهور الحقيقة، أو أخبار بشأن التحقيقات أو المرافعات فى دعاوى الطلاق أو التفريق أو الزنا (المادة ١٩٣).

كما أثم المشرع أيضا إلقاء أى شخص، ولو كان من رجال الدين، أثناء تأدية وظيفته، إن فى أحد أماكن العبادة أو فى حفل دينى، مقالة تضمنت قدحا أو ذما فى الحكومة أو فى قانون أو فى مرسوم أو قرار جمهورى أو فى عمل من أعمال جهات الإدارة العمومية أو أذاع أو نشر بصفة نصائح أو تعليمات دينية رسالة مشتملة على شئ من ذلك (المادة ٢١٠).

على أية حال، فإننا لم نقصد بعرض ما تقدم حصر جميع الأفعال المؤثمة بل بيان أهمها بما يكفل توضيح المعنى المقصود، وهو حرص المشرع على فرض القيود على حرية الرأى والتعبير، بهدف وضع الحد الفاصل بين حرية الرأى والتعبير من جانب، وحرية التجريح والتشهير من جانب آخر.

خلاصة القول إن المشرع لم يقصر فى وضع القيود المنطقية التى تجعل من حرية الرأى والتعبير أداة للإصلاح وليس سلاحا للتنكيل أو الإرهاب أو فرض شريعة الغاب. وهو بذلك يحدد إطار الشرعية ونطاقها، ويضمن عدم افتئات البعض على حقوق البعض الآخر تحت شعار حرية الرأى والتعبير التى ترتكب باسمها من الجرائم مالا يرد تحت حصر أو يقبل التعداد.

ومما تقدم، يبدو لنا مشروعا تجريد المشرع لمدعى الإبداع من أداة إبداعه إذا ما اتخذ منها أداة للإفساد، وبذلك يدافع المشرع عن شرف الكلمة. وهنا تكمن أهمية وضع المعايير التى تفصل بين الصالح والطالح من الأفكار؛ بحيث لا تستخدم مثل هذه المعايير لمصادرة الرأى الحر والكلمة الشريفة والعبارة الصادقة.

فلا يقهر الفكر إلا مثله، وفى ذلك فليتنافس المتنافسون بما لا يحرم الدولة من فرض هيبتها والدفاع عن أخلاق ومثل ارتضاها أفرادها. وهنا يجدر التنويه بضرورة العمل على تطابق دوائر الدين والسياسة والأخلاق. فإذا تعذر ذلك، تعين التمييز بين المخالفة السياسية والمخالفة الدينية والمخالفة الأخلاقية. فمن حق

المبدع أن يخالف السياسة المعمول بها فى وقت معين على أمل أن تأتى غيرها، ولكن ليس من حقه أن يسخر من معتقدات دينية أو قيم أخلاقية تواتر الأفراد على جعلها وحدها فوق الرءوس.

وليس معنى ما قلناه أن سلطان المشرع فى الحد من حرية الرأى والتعبير يجب أن يكون بغير حدود، بل لابد أن يكون المشرع حصيفا فلا يشط أو يبالغ، ولا يجامل أو يداهن. فالمشرع الحق هو الذى لا يخضع سلطانه لأى سلطة من السلطات بل يستلهم قيم المجتمع وأخلاقه ومبادئه دون أن يخشى فى الحق لومة لائم. والقاضى الحق يلتزم بإنزال نص القانون على الجانحين دون تردد. فليس قادرا على خلق المجتمع السليم إلا وضع المعايير الثابتة وتطبيقها بصرامة؛ بحيث لا يظن البعض أنه بمنأى عن سلطان القانون أو يفيد من عدالة بطيئة ليحصل على ربح سريع.

مجمل القول إن المشرع والقاضى دورهما متكامل، فأحدهما يضع النصوص والثانى يطبقها، وعلى كل منهما أن يمسك بميزان العدالة ويراعى الضمير فى ألا يعصف بقلم أو يصادر رأى. فالمشرع وحده يملك أن ينظم الحقوق ويحدد نطاقها، وليس من حق غيره أن يشاركه فى هذه المهمة النبيلة السامية. وهنا تكمن ميزة سيادة القانون. فلا جريمة ولا عقوبة إلا بناء على القانون. وبديهى أن المشرع لن يلجأ إلى المصادرة إلا فى أضيق الحدود، وأن المجتمع لن يتردد فى أن يحفز من أبنائه القادر على العطاء الإبداعى. وضمانة ذلك أن يتم من خلال شعب يعى حاضره ومستقبله، ويدرك النافع من الأفكار، ويؤمن بأن نور النشر خير من ظلام المصادرة، وأن من يصادر يقع فى بئر النسيان، وأن من يبدع يظل اسمه فى سماء المجد. وبديهى أن الإبداع ليس له أى وجود إلا لدى ذوى العلم والموهبة ممن يقدرون حجم الأمانة الملقاة على عاتقهم فى تطوير المجتمع إلى الأفضل من خلال بنات أفكارهم الإبداعية، أيا كان شكل التعبير الذى يفرغون فيه هذه الأفكار.

الهوامش

(١) قانون رقم ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ بشأن حماية حق المؤلف المعدل بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢، وننوه بتعديل جديد وافق عليه مجلس الشعب فى ٢ من مارس سنة ١٩٩٤ بشأن مصنفات الحاسب وحدها.

(٢) أقرتها الجمعية العامة للأمم المتحدة فى ١٦ ديسمبر سنة ١٩٦٦ ووقعتها مصر فى ٤ من أغسطس سنة ١٩٦٧، وقد تحفظت مصر لدى انضمامها إلى هذه الاتفاقية على كل ما ورد فى هذه الاتفاقية ويتعارض مع الشريعة الإسلامية (القرار الجمهورى رقم ٥٣٦ لسنة ١٩٨١، **الجريدة الرسمية**، ١٥ من أبريل سنة ١٩٨٢، العدد ١٥، ص ٩٤٥)

(٣) أقرتها الجمعية العامة للأمم المتحدة فى ١٦ ديسمبر سنة ١٩٦٦ ووقعتها مصر فى ٤ أغسطس سنة ١٩٦٧، وقد تحفظت مصر لدى انضمامها إلى هذه الاتفاقية على كل ما ورد فى هذه الاتفاقية ويتعارض مع الشريعة الإسلامية (القرار الجمهورى رقم ٥٣٧ لسنة ١٩٨١، **الجريدة الرسمية**، ٨ من أبريل سنة ١٩٨٢، العدد ١٤، ص ٨٤٤).

(٤) **دستور عام ١٩٢٣** (المادة ١٤)، **ودستور عام ١٩٣٠** (المادة ١٤)، **ودستور عام ١٩٥٦** (المادة ٤٤)، **ودستور عام ١٩٥٨** (المادة ١٠)، **ودستور عام ١٩٦٤** (المادة ٣٥)، **ودستور عام ١٩٧١** (المادة ٤٧).

(٥) **الجريدة الرسمية** فى ٢٣ من يناير سنة ١٩٧٢.

(٦) نقض جنائى فى ٢٣ يونية سنة ١٩٧٥، **مجموعة المكتب الفنى**، س ٢٦، رقم ١٢٧، ص ٥٦٧.

(٧) نقض جنائى فى أول نوفمبر سنة ١٩٦٥، **مجموعة المكتب الفنى**، س ١٦، رقم ١٤٩، ص ٧٨٧.

(٨) نقض جنائى فى ٤ من يناير سنة ١٩٤٩، **مجموعة عمر**، ج٧، رقم ٧٧٦، ص ٧٢٨.

(٩) نقض جنائى فى ٢٧ من فبراير سنة ١٩٣٣، **مجموعة عمر**، ج٣، رقم ٩٦، ص ١٤٠.

(١٠) نقض جنائى فى ١٦ من يناير سنة ١٩٥٠، **مجموعة المكتب الفنى**، س١، رقم ٨٣، ص ٢٥١.

(١١) محمود نجيب حسنى، **شرح قانون العقوبات**: القسم الخاص، القاهرة ١٩٨١، رقم ٥١٠، ص ٤٥٠.

(١٢) نفسه، رقم ٥١٠، ص ٤٥٠.

(١٣) نقض جنائى فى ٢٧ من فبراير سنة ١٩٣٣، **مجموعة عمر**، ج٣، رقم ٩٦، ص١٤٠.

(١٤) نقض جنائى فى ٦ من مايو سنة ١٩١١، **المجموعة الرسمية**، س١٢ رقم ١٠٤، ص٢٠٩.

(١٥) حسنى، المرجع السابق، رقم ٥٢٠، ص٤٥٨.

(١٦) نقض جنائى فى ٤ من يناير سنة ١٨٩٦، **مجلة الحقوق**، س١١ رقم ٥٤، ص٢٤٦.

(١٧) نقض جنائى فى ٢٨ من نوفمبر سنة ١٩٨٢، **مجموعة المكتب الفنى**، س٣٣ رقم ١٩٢، ص٩٢٦.

(١٨) نقض جنائى فى ٨ من فبراير سنة ١٩٦٦، **مجموعة المكتب الفنى**، س ١٧ رقم ١٩، ص١٠٦.

(١٩)نقض جنائى فى ٨ من أبريل سنة ١٩٨٢، **مجموعة المكتب الفنى**، س٣٣ رقم ٩٥، ص٤٦٨.

(٢٠) نقض جنائى فى ١٨ من نوفمبر سنة ١٩٨١، **مجموعة المكتب الفنى**، س٣٢ رقم ١٦٠، ص٩٢٤.

(٢١) نقض جنائى فى ١٧ من فبراير سنة ١٩٧٥، **مجموعة المكتب الفنى**، س٢٦ رقم٣٩، ص١٧٥.

(٢٢) نقض جنائى فى ٢٨ من ديسمبر سنة ١٩٤٢، **مجموعة عمر**، ج٦، رقم٥٧، ص٧٨.

(٢٣) نقض جنائى فى ٢٧ من يناير سنة ١٩٤١، **مجموعة عمر**، ج٥، رقم ١٩٧، ص٣٧٦.

(٢٤) قانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ لتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والأغانى والمسرحيات والمنولوجات والاسطوانات وأشرطة التسجيل الصوتى [**الوقائع المصرية** فى ٣ من سبتمبر سنة ١٩٥٥، العدد ٦٧ مكرر (د)] المعدل بالقانون رقم ٣٨ لسنة ١٩٩٢ (**الجريدة الرسمية**، العدد ٢٢ (تابع) فى ٤ من يونية سنة ١٩٩٢).

(٢٥) نقض جنائى فى ١٦ من يناير سنة ١٩٦٢، **مجموعة المكتب الفنى**، س ١٣، رقم ١٣، ص٤٧.





- جولة فى نقد ألف ليلة الجديد .
- دراسة سيميائية لحمّال بغداد .

جولة
فى نقد ألف ليلة الجديد

فريال جبورى غزول *

منذ أن ترجمت (ألف ليلة وليلة) إلى الفرنسية فى مطلع القرن الثامن عشر، ومن ثم إلى لغات أوروبية وشرقية أخرى، لم يتوقف الاهتمام بهذا العمل الذى نال شعبية جماهيرية عريضة، بالإضافة إلى اهتمام المبدعين والنقاد به. وحتى الصفوة الأدبية العربية اكتشفته وواكبته بعد أن كان حكراً على الثقافة غير المعترف بها؛ أى الثقافة المضادة. وكانت المؤسسات الثقافية تنظر إليه باستعلاء، إن لم يكن بتجاهل. ومازلنا نعانى من الأمية الأدبية التى تطلع علينا بين الحين والآخر لتصادر أو تنتقص من قيمة هذا العمل الذى صاغه وأبدعه وحافظ عليه فى مخطوطات عدة أبناء وبنات شعبنا. وهو أثر من الآثار الأدبية التى يحق لنا فعلا أن نباهى الأمم بها.

والحق يقال، إنه منذ اكتشاف العالم الكنز الأدبى الذى أبدعته أجيال من الشعوب، فهو محط اهتمام المبدعين والنقاد والمحققين. وكان بحث سهير القلماوى عن (ألف ليلة وليلة)، بإشراف طه حسين، عملاً رائداً فتح أبواب البحث الأكاديمى والدراسات الجادة لهذا الأثر العربى. ومن الجدير بالنقد العربى أن يتابع ما يجرى من دراسات حول (ألف ليلة وليلة)؛ لأن هذه المتابعة، بالإضافة إلى إضاءتها للنص، تعمل مؤشراً لما يجرى فى حقل النقد الأدبى. ومع الأسف، لم تخصص دورية أو نشرة لـ (ألف ليلة وليلة)، كما خصص لشكسبير أو جويس، لتقوم بمتابعة ما يكتب حول الموضوع وتقديم أحدث الدراسات عنه، وإن كانت بعض المجلات، بين الحين والحين، تخصص ملفاً أو تنشر عدداً خاصاً عن (ألف ليلة وليلة)، كما فعلت «فصول» فى العدد السابق، وكما فعلت دوريات أخرى من قبل [(١)].

وقد اقتصرت فى هذه الجولة السريعة** على تقديم نماذج من دراسات متميزة وجديدة كتبت فى العقدين الأخيرين. وبما أن هذه الدراسات أكثر مما يمكن

* أستاذ الأدب المقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة.

استيعابه وتقديمه فى هذا السياق؛ فقد ركزت على المقالات، لا الكتب، المنشورة بالإنجليزية، علماً بأن هناك مقالات قيمة نشرت بلغات أخرى. وقد اخترت من المقالات الجديدة المكتوبة بالإنجليزية عشر دراسات تنطلق من توجهات نقدية مختلفة. فهناك النقد الذى يهتم بترجمة العمل وإشكالات النقل وسياقه؛ وهناك النقد الذي ينطلق من المقارنة والتأثير عبر الثقافات، أى النقد المقارن؛ وهناك النقد الذى يرتكز على التحليل النفسى وعلم النفس، أى النقد النفسى؛ كما أن هناك النقد النسوى الذى يجعل من قضية المرأة هاجسا أساسياً فى قراءة العمل. وهذه الأبواب الخمسة لا تغطى وجوه نقد (ألف ليلة وليلة) كلها. فمازال النقد البنيوى بجذوره الشكلانية وفروعة السيميوطيقية طاغياً فى دراسات (ألف ليلة وليلة)، وموظفاً لها فى نظرياته. فمنذ أن افتتح هذا النقد الروسيان فكتور شكلوفسكى [٢] وبوريس توماشوفسكى [٣]، وحتى استكماله فى نظريات المفكرين الفرنسيين مثل ميشيل فوكو [٤] وجاك لاكان [٥]، تكثر الإشارات منفردة والاستدعاءات لـ (ألف ليلة وليلة). واستكشاف بنية العمل باعتباره كلاً أو باعتباره قصصا منفردة، قد ساهم بتفاعله مع الهواجس والنزعات الأخرى: نسوية، ماركسية، صوفية، ، إلخ، فى تفسير دلالة العمل ومغزاه. وقد اخترت مقالتين لتقديم كل توجه نقدى لأتيح للقارئ إمكان المقابلة على الرغم من تماثل المنطلق.

١ ـ نقد الترجمة

لا ينصب نقد الترجمة على تحليل الوسيط اللغوى وخيانته أو ولائه للأصل فقط، بل يجاوز ذلك إلى دراسات تتعامل مع الدلالات السوسيولوجية لتعدد الترجمات ونجاح بعضها فى فترات محددة، كما فعل الباحث الفرنسى ريشار جاكمون فى دراسته القيمة عن الترجمة بين العربية والفرنسية [٦]، وكما فعلت الباحثة المصرية منى صالح يونس فى دراستها الشيقة عن ترجمة ماردروس لـ (ألف ليلة وليلة) إلى الفرنسية [٧].

هناك مقالتان جديدتان حول ترجمة (ألف ليلة وليلة)، إحداهما للكاتب الأرجنتينى الشهير خورخى لويس بورخيس الذى تأثر كثيراً بهذا الأثر فى كتاباته الأدبية الغرائبية وكتاباته النقدية ذات الطابع الإبداعى، والمقالة الثانية للباحث العراقى والمترجم المتميز حسين هداوى الذى يعمل أستاذا للأدب الإنجليزى فى جامعة «نيفادا» فى الولايات المتحدة. وقد قام بترجمة كتاب (ألف ليلة وليلة) ـ الذى حققه محسن مهدى ـ [٨] إلى الإنجليزية، وكتب فى مقدمته عن موقفه من الترجمات السابقة ومنطلقاته فى النقل [٩].

أ ـ لقد ألقى بورخيس سلسلة محاضرات عامة فى بوينس أيرس فى أواخر السبعينيات، نشرت بالإسبانية عام ١٩٨٠، وترجمت إلى الإنجليزية بعد ذلك بأربع سنوات، وله مقالة «ألف ليلة وليلة» ضمن كتاب يحتوى مجموعة من المقالات ويحمل عنوان (سبع ليال) [١٠]. ومما لا يخفى على أى قارئ أن عنوان الكتاب مشتق من ليالى شهرزاد برغم أنه يحتوى على مقالات أخرى عن الكوميديا الإلهية والكوابيس والبوذية والشعر والقبالة والعمى. وفى هذه المقالة يقوم بورخيس ـ كعهده فى القص والنقد ـ بالخلط المتعمد بين الخيال والواقع، بين النقل والتأليف، بين الحلم والحقيقة. والغرض الخفى فى المقالة هو تساوق ما كان فى الأصل وما لم يكن، وتداخل الغرب بالشرق، وهو بهذا يرفض فكرة الأصل الذى يمكن أن يلتزم المترجم به أو ينحرف عنه، رفضا فلسفياً.

يرى بورخيس أن الغرب ليس غربيا صرفاً، بل يتضمن جانبا شرقيا فى تكوينه الحضارى وأحلامه، كما أن الشرق يحتوى بدوره على جانب غربى. ويسرد بورخيس نماذج بعضها تاريخى وبعضها خيالى ليشوش على هذا الحاجز المفتعل بين الشرق والغرب، فيؤكد تناص رحلة «عوليس» الهوميرية ولقاءه بالمارد ذى العين الواحدة مع حكاية السندباد. وينحو إلى أن صياغة (ألف

ليلة وليلة) كما نعرفها تمت فى الإسكندرية، أى مدينة الإسكندر، ليرمز إلى هذا التوالج بين الأنا والآخر. كما أنه يرجع إلى التراث اليوناني والروماني والأندلسي ليستخلص حضور الشرق فى الكينونة الأوروبية؛ ذلك الشرق الذى يرتبط ذهنيا بالشروق والفجر وفكرة ما وراء وما بعد. ويقدم بورخيس أمثلة التقاطع ليمهد للجزء الجوهرى من مقالته وموقفه من الترجمة. فهو يرى أن من حق مترجم كأنطوان جالان أن يعدل ويخترع قصصاً يضيفها إلى المجموعة. يسقط بورخيس، فى مقالته هذه، الفواصل بين النقل والإبداع، وبين التاريخ والخيال؛ فيزعم أن السمر وسرد الحكايات الليلية انطلق من أرق الإسكندر وهو فى الشرق، وأنه التحق بالجيش الصينى وحارب مع التتر ولم يستحضر هويته اليونانية إلا عندما وقع يوماً على غنيمة فى معركة من معاركه وعثر فيها على نقود صكت احتفالاً بماضيه العسكرى فى اليونان، مما يعنى أن الإسكندر أصبح شرقياً. والغرض من هذا الاختلاق ليس الكذب بل الإشارة الإيهامية إلى أن الحدود بين الشرق والغرب غير قاطعة، وأنهما متشابكان، وأن استحضار الواحد للآخر يكون من قبيل التذكر، كما يستدعى الإنسان مرحلة منسية من حياته.

إن ترجمة عمل مثل (ألف ليلة وليلة) فى مفهوم بورخيس ــ مع أنه لا يصرح بذلك ــ هو إحياء الذاكرة، وبالتالى الاعتراف بأن الحضارة الشرقية جزء من الهوية الأوروبية، كما أن هوية الآخر تتسرب فى هوية الأنا، ولهذا تكون إضافة قصة ومد حكايات شهرزاد بأقلام أدباء غربيين من أمثال ستيفنسن، أو على أيدى بعض المترجمين، ليس إلا تحقيقاً لخصوصية هذا الأثر الذى لا ينبع من موهبة فرد بل من تضافر رواة ومبدعين متعددين. وخلاصة القول، فإن بورخيس يشير بطريقته اللعوبة واللماحة إلى أن العمل مفتوح يغترف منه من يشاء ،كيفما يشاء. وبما أنه صادر عن الكل فهو ملك الكل ويسمح بتصرف الكل فيه.

ب ــ يقدم حسين هداوى مقالته عن الترجمة فى سياق مغاير تماما لبورخيس؛ فهو يشرح لقرائه منطلقاته فى النقل وحرصه على الاحتفاظ بروح الأصل، دون محاولة حتى تحسين ركيكه، لتبقى الترجمة عملا شفافاً معادلاً للأصل فى اللغة المستهدفة. ويعنى هداوى بالالتزام بالوقع الجمالى للأثر على المتلقى وبالإخلاص للأصل، فيما عدا الحالات التى يكون فيها التعبير الاصطلاحى ممجوجا وغير مقبول بالإنجليزية. فقد ترجم على سبيل المثال «آه يا كبدى» بتعبير «آه ياقلبى». كما أنه امتنع عن ترجمة السجع بنثر إنجليزى مسجوع لأن ذلك يصدم ويؤذى الأذن فى الثقافة الأجنبية. وقد نوع هداوى فى أساليب السرد، كما يقول، لتناسب نوعية القصة، جادة كانت أو هزلية. وقد حاول المترجم جاهداً أن لا يترك بصمته الأسلوبية على النص، معتمدا على ما أطلق عليه «الحيادية الأسلوبية». وبرغم احتفاظ الطبعة العربية التى ترجم عنها بعاميتها، فلم يحاول هداوى أن يستخدم المصطلحات الدارجة الإنجليزية أو الأمريكية بوصفها مقابلاً، لأنه يرى أن هذه المصطلحات الدارجة تفقد إيحاءاتها بمرور الزمن وتنقرض، فحفاظاً على ديمومة ترجمته يستبعد الموضات الأسلوبية والمفردات المحلية.

وهذا لا يعنى أن حسين هداوى يرى فى الترجمة عملاً أكاديمياً. بل بالعكس، فهو يرى فيها إبداعاً ينقل حساسية ثقافة ما إلى ثقافة أخرى، وهى عمل تحف المخاطر به؛ إذ يعد مجازفة تكشف للمترجم ذاته ووعورة مسالكه، فمن الصعب أن يحكم المترجم على نتيجة نقله مسبقاً، مهما تفانى وعانى.

ونرى أن موقف هداوى غير استحواذى، ويختلف تماما عن موقف بورخيس؛ فهو يصر على أهمية مراعاة الأصل. فالترجمة عند هداوى ليست نقلاً بل هى تحسس عميق للثقافة التى يترجم عنها ولمرونة اللغة المترجم إليها وإمكاناتها التوصيلية والإيقاعية. وقد قام

حسين هداوى باقتباس فقرات من ترجمة ريتشارد برتون الشهيرة ليدلل على أنه ابتسر معنى الأصل؛ إذ لم يدرك الإشارات الثقافية المتضمنة فى النص. كما أنه يدين ترجمة إدوارد لين لأنه باعتباره مستشرقا يترجم النص الأدبى على أنه مصدر معرفة لعادات وتقاليد الشرق، فيحذف منه ما يجده غير متفق مع ما يعرفه هو عن سلوك الشرقيين، كما يضيف هوامش عدة مطولة ليستطرد فى شروح سوسيولوجية، تثقل النص وتنحرف عن أدبيته. وبرتون، على خلاف لين، حافظ إلى حد كبير على تفاصيل الأصل وتضاريسه، ولكنه اختار أن يقدم - على رأى هداوى - كل ما هو غير مألوف، وعتيق وجذاب لغويا. وبينما حاول لين أن لا يخدش الحياء الإنجليزى فى القرن التاسع عشر المتميز بالحساسية المحافظة والتقليدية فى ظل حكم الملكة فيكتوريا، قام برتون بنقض ذلك بالتركيز على، وإعلاء شأن، كل ما هو غرائبى، مستخدما أسلوبا يتعمد أن يحاكى ما يمكن أن يكون الأسلوب البلاغى العربى عند تطبيقه على اللغة الإنجليزية، مما يجعل النص مشوهاً عند لين، وفاقداً سلاسة الأصل وتعدد مستويات السرد اللغوية الأصلية عند برتون.

٢ - النقد المقارن

تنطلق الدراسات المقارنة من الربط بين عملين (أو أكثر) فى ثقافتين مختلفتين، لتقابلهما وتوازيهما أو لتأثير إحديهما على الأخرى. وقد تعددت النظريات الأدبية حول مفهوم التأثير والمعارضة والتناص والمثاقفة فى الدراسات النقدية، مما جعل الباحثين يعيدون التفكير فى مسلماتهم. وقد صدر كتاب بإشراف بيتر كاراتشيولو - وهو محاضر فى الأدب الإنجليزى فى جامعة لندن - بعنوان (الليالى العربية فى الأدب الإنجليزى: دراسات فى استقبال ألف ليلة وليلة فى الثقافة البريطانية)، ويحتوى على عشر مقالات بالإضافة إلى مقدمة وافية وملحقات [١١]. وقد اخترت مقالتين للتقديم فى هذا العرض، إحداهما تتعلق بإليوت (وإن كانت علاقتها به غير مباشرة)، وهى بقلم الشاعر جون هيث - ستبز الذى عمل أستاذا فى جامعة الإسكندرية وقام بترجمات مشتركة للشعر العربى والفارسى. والمقالة الثانية ترصد أثر (ألف ليلة وليلة) على كل من كونراد وويلز وجويس (وقد ركزت فى عرضى على جويس وبشكل خاص على عمله الشهير «عوليس»). وكاتب الدراسة روبرت هامبسن محاضر فى الأدب الإنجليزى فى جامعة لندن، وهو صاحب مؤلفات عدة عن أدباء متأثرين بالشرق من أمثال كونراد وكيبلنج.

أ - تقوم مقالة هيث - ستبز وعنوانها «ملك الجزر السوداء وأسطورة الأرض الخراب» [١٢] باستقصاء العلاقة بين مرجع إليوت فى قصيدته الشهيرة «الأرض الخراب»، وهو أسطورة الكأس المقدسة Holy Grail وعلاقتها بحكاية ابن محمود صاحب الجزائر السوداء الذى تسحره زوجه وتجعل نصفه السفلى متحجراً لأنه ضرب عشيقها الأسود بالسيف [١٣]، وهى الحكاية التى تروى داخل «حكاية الصياد والعفريت»؛ حيث يصطاد الصياد الفقير سمكات ملونة ومسحورة من بحيرة فيبيعها للسلطان الذى يتوجه إلى البحيرة ليكتشف سر السمك المسحور، فيجد أميراً مسحوراً ومتحجراً إلى خصره ويعلم منه أن السمك، بألوانه الأربعة: الأبيض والأحمر والأصفر والأزرق، يمثل طوائف شعبه؛ فيقوم السلطان الزائر بقتل العبد العشيق وإجبار زوجة الأمير على إبطال سحرها على زوجها ورعيته.

وفى أسطورة الكأس المقدسة - التى شاعت فى أوروبا فى القرون الوسطى - يأتى البطل إلى مملكة الملك الذى يطلق عليه «صياد سمك» (والسمك يرمز إلى المسيحية، وكان يطلق على الحواريين «صيادو سمك»). ويحتفظ الملك فى هذه الأسطورة بالكأس التى استخدمها المسيح فى العشاء الأخير، والتى يجمع فيها دمه عند الصلب، وكذلك بالرمح الذى طعن المسيح به. وقد

حلّت الكارثة لأن الرمح قد طعن فخذ الملك المسمى بصياد السمك، فشلّه عن الحركة وأصبحت مملكته عقيماً. وعندما يقوم البطل فى الأسطورة باستخدام الصيغة الطقوسية المناسبة تنفك اللعنة ويسترجع الملك صحته وترتد الأرض خصبة.

ويرى هيث ـ ستتبز فى كلتا الحالتين: الملك المشلول والأمير المتحجر نصفه الأسفل رمزاً للعجز الجنسى. وتصبح الزوجة فى الحكاية العربية مرادفا للفتاة القبيحة فى الأسطورة الأوروبية، وهما معادلتان للإلهة فى الأساطير القديمة التى تنتحب على حبيبها أدونيس/ أوزيريس/ أتيس المقتول الذى يمثل بموته انتهاء فصل الزراعة والازدهار. ويتم إبطال السحر فى الحكاية العربية برش الماء كناية عن المطر، كما يقول هيث ـ ستبز، ويرى فى الكأس والرمح رمزين للأنوثة والذكورة. وكل من السلطان فى الحكاية العربية والفارس البطل فى الأسطورة الأوروبية يمثل «الملك الجديد» أو «البعث» الذى يسترد الخصوبة. وفى نهاية دراسته، يقترح الباحث أن لا تكون الأسطورة الأوروبية متأثرة بالحكاية العربية، بل بالعكس، ولهذا نجد أن الأمير فى حكاية (ألف ليلة وليلة) يحكم جزراً سوداء قد تكون هى الجزر البريطانية التى فيها نمت هذه الأسطورة ذات الجذور الكلتية. ويحرص الباحث على أن يصوغ اقتراحه على شكل تساؤل يثير الإمكان فقط.

ب ـ وبقدر ما كانت مقالة هيث ـ ستبز طرحاً لفكرة جامحة، نجد مقالة روبرت هامبسن موثقة توثيقا أكاديمياً [١٤]. فيقوم الباحث بتوثيق قراءات جيمس جويس لـ (ألف ليلة وليلة)، أولاً عبر الترجمة الإيطالية ومن ثمّ عبر ترجمة برتون الإنجليزية التى احتفظ جويس بها فى مكتبته الخاصة. وقد حضر جويس فى طفولته مسرحية إيمائية عن البحار سندباد، قام بذكرها فى سياق روايته (عوليس) فى أكثر من فصل، أحياناً بشكل مباشر وأحيانا بشكل تلميح. ويوثق هامبسن الإشارات فى مختلف الفصول التى تشير إلى هارون الرشيد وعلاقة تخفيه وتجواله فى مدينته بغداد بتخفى البطل ليوبولد بلوم فى هويات مختلفة وتجواله فى مدينة دبلن. كما أن بطل (عوليس) ـ إن صح تسميته ببطل ـ يحلم فى تجواله بالشرق ويستعير أجواء (ألف ليلة وليلة) وخيالها الشبقى فى تلوين تيار وعيه المتعلق بالشرق. وفى الفصول الأخيرة من الرواية يتخذ بلوم صورة سندباد أكثر من هارون الرشيد، كما يقول الباحث. وهو ينشطر إلى عوليس/ بلوم وإلى عوليس/ ميرفى، وهذا الأخير يروى قصصا مبالغا فيها كقصص البحارة. ويرجع الباحث هذا الانشطار فى الشخصية الرئيسية إلى انشطار السندباد إلى حمال وبحار. وفى نهاية الفصل السابع عشر ونهاية التجوال، يرجع بلوم إلى فراش بينيلوبى، كما يعود سندباد إلى أرضه.

ويعزز هامبسن أطروحة التناص بالتوثيق والرجوع إلى أعمال لاحقة لجويس مثل (فينيجنز ويك) التى نجد آثار (ألف ليلة وليلة) فى متنها وفى عنوانها. فكلمة «ويك» Wake تتضمن فكرة السهر وترتبط فى ذهن الإيرلنديين بالموت؛ حيث يقضى أقارب الميت ليلة ساهرة بجانب جثته. وفى هذا يجد الباحث علاقة حميمة مع السهر والموت فى حكاية شهرزاد؛ كما أن احتواء قصة لقصة، تحتوى بدورها على قصة، سمة تميز كلا من (ألف ليلة وليلة) ورائعة جويس الأخيرة، وبهذا يستدل الباحث على أن أثر (ألف ليلة وليلة) لم يكن عابراً أو سطحياً، بل انطلق من تداعيات طفولة وقراءات مستمرة للعمل تركت بصماتها على البنية والمضمون.

٣ ـ النقد النفسى

تعددت الدراسات النفسية لا للمبدعين فقط، بل للشخصيات الروائية وللاوعى النص، متأثرة بالتحليل النفسى بمدارسه المختلفة: يونغ، فرويد، لاكان، لانج وغيرهم. وهذه البحوث النقدية توظف مفاهيم تطورت

فى الدراسات السيكولوجية لسبر أغوار نصوص أدبية. وسأشير إلى دراستين من هذا النوع، إحداهما جزء صغير من كتاب ضخم عن الجنون فى المجتمع الإسلامى الوسيط، عكف عليه مايكل دولز ـ وكان باحثاً فى جامعة أكسفورد فى قسم تاريخ الطب ـ وتوفى قبل أن يصدر عام ١٩٩٢. ويتعامل الكتاب مع الجنون من المنظور الوسيطى الطبى والدينى والسحرى، كما يترجم فى ملاحقه ثلاث دراسات وسيطية عن الجنون (الاكتئاب والهوس والعشق). وفى القسم الثانى من الكتاب، يحلل المؤلف صور الجنون الثلاث: الجنون الرومانسى والجنون الحكيم والجنون المقدس. ومقالته عن «حكاية قمر الزمان وبدور» من (ألف ليلة وليلة) [١٥] تندرج نموذجاً من ثلاثة نماذج للجنون الرومانسى (مجنون ليلى، يوسف وزليخة، قمر الزمان وبدور) [١٦]. والدراسة الثانية هى لجيروم كلينتون، أستاذ الأدب الفارسى فى جامعة برنستون الذى كتب بحثا فى دورية متخصصة بعنوان «الجنون والعلاج فى ألف ليلة وليلة» [١٧].

أ ـ تقوم دراسة مايكل دولز بسرد حكاية الأمير قمر الزمان وعشقه المتبادل مع الأميرة بدور بعد أن قام الجن بجمعهما نتيجة رغبة الجن فى معرفة الأجمل بين هذين الجميلين. وبعد أن تم تعرفهما الخارق أحدهما على الآخر، أرجع الجنى كلا منهما إلى قصره، ولكنهما كانا قد وقعا صريعى الحب وانتابهما مرض العشق. يصف الباحث بدقة أعراض جنون العشق عند كل منهما، فقمر الزمان يرفض الأكل والشرب ويصاب بالأرق، بينما بدور تتصرف بطريقة هيستيرية، وعندما لا تجد حبيبها وتنكر جاريتها أن أحداً زارها فى الليل، تقوم بضرب عنقها غضبا منها. ويرى الباحث أن أوصاف قمر الزمان تندرج تحت ما يمثل جنون الكآبة السوداوية، بينما بدور مصابة بجنون الهيجان. وتنطبق هاتان الحالتان على أعراض الجنون المعروفة حينذاك فى الحضارة الإسلامية الوسيطة. فالمعروف حينذاك أن العشق يولد الجنون، وأن المرأة أشد شبقاً من الرجل وبالتالى فجنونها أعنف من جنون الرجل. كما أن علاج جنون الحب كان يقتضى حينذاك الوصل، ولهذا نجد ـ بعد استطرادات كثيرة وإشكالات متشعبة ـ اجتماع العاشقين وزواجهما وتخلصهما من جنونهما. وهذا ما يتفق مع العلاج الوسيطى. وواضح أن الباحث يستخدم هذه القصة الخيالية من (ألف ليلة وليلة) ليقدم عرضاً يتوافق ويتطابق مع علم النفس الوسيطى.

ب ـ وأما جيروم كلينتون، فيركز على جنون شهريار فى القصة الإطارية. فهو يرى أن شهريار، بعد أن يكتشف خيانة زوجه الفظيعة، يصاب بذهول فيغادر قصره وعرشه، وبعد أن يقابل العفريت وعروسه المخطوفة ويجبر على مضاجعتها فى ظروف رهيبة، يصاب بحالة جنون ويعبر عنها بقتل عذراء كل ليلة بعد أن يدخل عليها. وفى هذه المقالة ـ على عكس المقالة السابقة ـ لا يقدم جنون شهريار من خلال مفاهيم الطب الوسيطى، بل من خلال تفسيرات عصرية منبثقة من نظرية يونغ Jung فى التحليل النفسى. ويرى كلينتون أن حديقة قصر شهريار ـ حيث يضاجع زوج شهريار عبدها كما يضاجع الجوارى العبيد ـ رمز لنفس شهريار التى جرحت. كما أنه يرى أن العفريت وعروسه المخطوفة ليسا إلا رمزاً لعلاقة شهريار بزوجه، فهو يتماهى مع العفريت ولا يرى ظلمه عندما خطف عروسه الفتاة ليلة عرسها، وإن كان يشعر بفقدان هويته عندما سلم خاتمه إلى فتاة العفريت. ويصور كلينتون هذا الحدث لا باعتباره تجربة يمر بها شهريار مع فتاة العفريت بل باعتبارها صورة مجسمة للاوعى شهريار. وعوضا عن أن يدين العفريت الذى خطف امرأة، فهو يدين هذه المرأة كأنها الكائن الشرير، وهو بذلك يقاوم إدراك ما الذى دفع فتاة العفريت (وبالتالى زوجه التى تتماهى معها) إلى الخيانة. ويرى كلينتون أن رد الفعل العصبى عند اكتشاف زوج

خيانة زوجه قد يؤدى إلى اضطراب عصبى وظيفى، أى إلى نوع من «العصاب»، ولكن شهريار أصبح يشكو مما هو اضطراب عصبى أساسى أو «الذهان». أما شاه زمان، فقد أصابته الكآبة العميقة التى ثوارت عندما رأى أن أخاه الأكبر والأقوى يعانى المشكلة ذاتها. ويرجع الباحث كلينتون مشكلة شهريار إلى طفولته وإحساسه بالمرارة نحو أمه. ومع أن والدته غير مذكورة فى القصة على الإطلاق، فالباحث يرى لغيابها دلالة، خاصة لأن للمرأة حضوراً واضحاً فى البلاط وقصص الملوك. ويتوصل كلينتون إلى أن شهريار تربى فى ظل غياب الحضور الأنثوى الإيجابى الذى يرى يونغ أهميته فى اكتمال النفس السوية، فيما أطلق عليه مصطلح «الأنيما» anima. وتحاول شهرزاد بحكاياتها أن تستكمل المغيّب وتنمى حسه بالأنيما عبر قصص تثير مشكلته ومحنته معا. وهى تستعرض فى حكاياتها نوعين من النساء: الشريرة والطيبة، وتتماهى مع الطيبة التى تنتصر على الشريرة الساحرة التى مسخت زوج الشيخ الراوى وابنه فى إحدى الحكايات إلى بقرة وعجل. وتتوالى حكايات شهرزاد لتثبت لشهريار أن بين النساء نماذج طيبة وأن العقاب يجب أن لا يبالغ فيه. وبناء على هذه الاستراتيجية، فهى لا تنكر جرحه النفسى ولكنها توجهه إلى رد الفعل المطلوب والمعقول.

٤ ـ النقد الهرمنيوطيقى

كل نقد يتعامل مع المعنى ويقوم بتأويل الدلالة. لكن هناك بحوثاً تركز فى المقام الأول على الدلالة الباطنية المتوارية والمغزى الروحى أو الفلسفى المتخفى والمتوارى فى عمل يبدو فى ظاهره مسلياً وممتعاً لا أكثر. وقد قام بدراسات هرمنيوطيقية تعتمد على التفسير المركب لقصص (ألف ليلة وليلة) الباحث المجرى أندراش حامورى الذى يعمل أستاذا للأدب العربى فى جامعة برنستون، والباحث العراقى محسن مهدى، أستاذ الفلسفة فى جامعة هارفارد ومحقق (ألف ليلة وليلة) من أصولها السورية الأولى. وقد ركز حامورى على «حكاية مدينة النحاس» فى مقالة احتواها كتابه عن فنية الأدب العربى الوسيط [١٨]. أما محسن مهدى، فقد كتب مقالته بعنوان «تعليقات على ألف ليلة وليلة» نشرت فى دورية فلسفية تحمل عنوان «التفسير» [١٩].

يرى حامورى أن مدينة النحاس أمثولة ورمزية allegory ، وأنها تبدو متاهة ورحلة قاتمة لا يلمس مغزاها إلا قارئ يتمعن فيما ترمى إليه من إشارات وإلماعات وتلميحات.

ويقوم حامورى بقراءة تأويلية يستخدم فيها البنية واللغة والمصطلح الصوفى ليبين الدلالة العميقة لهذه القصة التى تبدو مفككة للوهلة الأولى. فالقصة تصور رحلة بحث عن قماقم سليمان بأمر من الخليفة عبدالملك بن مروان، حيث تمر القافلة على قصر مهجور، مكتوب على أبوابه أبيات شعرية وحكم، قبل أن تصل إلى مدينة النحاس [٢٠]. وفى تفسير دقيق يوضح حامورى ارتباط سليمان بالحكمة التى تميز بين الباقى والزائل، كما أن حبسه الجن فى قماقم يرمز إلى عزل الدوافع الحسية والدنيوية، والأبيات المخطوطة على أبواب القصر المهجور تتضافر فى السياق القصصى لتؤكد أن النعم لا تدوم والموت يحصد الجميع، وأن توقف الجماعة فى القصر ليس اعتباطياً بل مؤذناً بما ستری هذه الجماعة الاستكشافية فى مدينة النحاس؛ فهناك تدرج فى الوصول إلى المعنى العميق. ويعلل حامورى كون هذه المدينة فى المغرب تعليلاً رمزياً لا جغرافياً، فهى فى الأقاصى البعيدة، وبهذا تكون الرحلة ذاتها معراجا روحياً يكتشف فيها المسافرون صورة من صور السراب الدنيوى، بعضهم ينخدع به عندما يرى الفتيات الجميلات. فى هذه المدينة يغرين زوارها الذين يصعدون على أسوارها لاختلاس نظرة. وعندما تذهلهم الحسية يرمون بأنفسهم مثلما فعل طالب بن سهل الذى يموت ضحية جشعه. أما الأمير موسى، فيكتشف فى هذه المدينة التى فيها

الذهب والشراء أن أهلها أموات يحاكون الأحياء، وأن حياتهم وهم لا أكثر؛ ولهذا يرجع ليصبح زاهداً. ويرى حامورى أن لفظ «الزاد» على اللوح الذى عجز النقاد عن تفسيره يجب أن يفهم ويدرك من خلال الآية القرآنية: ﴿وما تفعلوا من خير يعلمه الله وتزودوا فإن خير الزاد التقوى﴾ (سورة البقرة: ١٩٧)، أى بمعنى الغذاء الروحى.

ويستخدم حامورى فى تفسيره نسق الرحلات الصوفية من ابن سينا والسهروردى والعطار، بالإضافة إلى الاستشهادات القرآنية وشروح ابن عربى والغزالى، ليوثق تأويله.

ب ـ وتتناول مقالة محسن مهدى القصة الإطارية والقصص الأولى التى تسردها شهرزاد، بما فى ذلك «حكاية التاجر والعفريت» و«حكاية صاحب الجزائر السوداء». وهو يرى أن المجموعة تقدم تاريخا للعلاقة بين الشرك والإسلام، بين الوثنية والأديان السماوية، بالإضافة إلى خصائص الملك وعلاقته بالرعية، أى أنه يرى فى القصص بذور فلسفة سياسية. ويستخدم محسن مهدى فى تفسيره الحكايات معانى أسماء الشخصيات باعتبارها مؤشراً لمواقف ومعالم رمزية. فشهر زاد تعنى «من أصل نبيل» ودنيازاد تعنى «من دين نبيل». وأما العبد مسعود الذى يقول إنه «مسعود الدين»، فيشير إلى عقيدة الحظ لا عقيدة العقل. ويرى أن (ألف ليلة وليلة) تبدأ بكارثة وهى معانقة زوجة لما يطلق عليه عقيدة الحظ أو الجانب الظلامى والخرافى فى الدين، ليستبدل بها شهرزاد «نبيلة الأصل» التى تتمسك بدنيازاد أو «نبيلة الدين»، أى أن هناك نقلة من الدين باعتباره وثنية جاهلية إلى الدين باعتباره حكمة أخلاقية.

ويعتمد محسن مهدى فى تأويله على المخطوطة السورية التى حققها وقدم لها، محاولاً القبض على أصولها الأولى ودستورها الذى ولّد الفرع الشامى والفرع المصرى. ومن خلال أقدم مخطوط لـ (ألف ليلة وليلة) الذى يقدمه المحقق فى صياغته العامية، نجد «حكاية التاجر والعفريت» وإشكال قتل غير متعمد:

«وصار يأكل تمر ويرمى النوى يميناً وشمالاً حتى اكتفى. ثم قام توضى وصلا. فلم سلم لم يشعر إلا وجنى شيخ رجليه فى التراب ورأسه فى السحاب وفى يده سيف مشهور، فأتى حتى وقف قدامه وقال قم حتى اقتلك بهذا السيف كما أنك قتلت ولدى» [٢١].

وفى الحوار الذى يتبع ذلك بين التاجر المتدين والجنى، يجد مهدى أن الجنى يتهم التاجر بقتل ابنه بواسطة نوى التمر الذى رماه فوقع على ابنه المتوارى عن الأعين، وبالتالى فالقتل يعاقب بالقتل. أما التاجر، فيحتج بأنه لم يقتل ابنه عن عمد ويطلب العفو، ولكن الجنى لا يتزحزح عن موقفه. إن الموقفين مختلفان فى التوجه، فبالنسبة إلى الجنى الفعل فعل سواء كان واعياً أو غير واع، أما بالنسبة إلى الدين الذى يمثله التاجر، فمثل هذا القتل الخطأ لا يعاقب بالموت. وتتضمن هذه المواجهة صراعاً بين القيم الإسلامية والوثنية، أى بين دين يحكّم العقل وآخر يحكم الانفعال والأهواء. هذه عبرة من جهة للمتلقى، كما أنها تهديد متضمن لشهريار من إمكان انتقام المقتولين الأبرياء. ويرى مهدى أن توقف شهرزاد عن القص لأن الصباح قد أدركها فى تلك الليلة وسماح شهريار لها بأن تحيا ليلة أخرى، ليسا من باب استمتاعه بحديثها الشيق، بل من باب فزعه، لأنها تلمح إلى ما يفعل، وبالتالى فهو يريد أن يعرف كيف يتخلص التاجر من محنته.

وأخيراً، يعطى الجنى مهلة سنة للتاجر ليرتب أموره قبل أن يقتل ويتعهد التاجر بالرجوع، وهو يفعل ذلك عندما يحل الموعد محترما الاتفاق. وبينما هو فى انتظار

الجنى الذى سيلقى حتفه على يديه، يمر ثلاثة شيوخ فيعلمهم بوضعه. ويقوم كل واحد منهم بسرد حكايته العجيبة فى مقابل ثلث دم التاجر، وهكذا تنشئ شهرزاد مبدأ القص مقابل العفو، وتلقنه، بشكل غير مباشر، لشهريار. ويرى مهدى أن قصص الشيوخ تشير كلها إلى الرحمة عند الخطأ والخطيئة، وأن هناك درجات فى العقاب يجب أن لا تصل إلى القتل، فهناك المسخ والجلد فى القصص لمعاقبة الأشرار.

يجد مهدى، إذن، أن فى قلب (ألف ليلة وليلة) رسالة تبثها شهر زاد؛ تحاول فيها أن تغير قيم مجتمع يتميز بالعصبية إلى مجتمع يتميز بالعقلانية المتسامحة.

٥ ـ النقد النسوى

ليس النقد النسوى بالضرورة نقداً تكتبه امرأة، ولكنه نقد يقوم على تمحور حول قضية المرأة وحقوقها وإنسانيتها، وبالتالى فهو يكشف عن الرؤى تجاه المرأة وجنسها فى العمل الأدبى. وقد أفاد هذا النقد من النظريات الأدبية التى تعاملت مع تصوير المهيمن عليهم (طبقياً أو عنصرياً)، وقام بإعادة قراءة النصوص من منطلق إشكالية الجنساوية gender issues.

أ ـ وتقدم فى هذا السياق الباحثة اللبنانية فدوى مالطى ـ دوجلاس ـ وهى أستاذة الأدب العربى فى جامعة إنديانا فى الولايات المتحدة ـ فصلاً بعنوان «الرغبة والقص» يدور حول شهرزاد، وذلك فى كتاب لها بعنوان (جسد المرأة، كلمة المرأة: الجنساوية والخطاب فى الكتابة العربية ـ الإسلامية) (٢٢).

وفى دراستها تميز الباحثة بين الخطاب الذكورى المتمثل فى شاه زمان وشهريار، المصرّ على «كيد النساء»، الذى يعلق الرغبة بالموت، وبين الخطاب النسائى لشهرزاد ودنيازاد الذى يربط بين الرغبة والحياة. فرغبة شهريار رغبة جنسية أحادية لا تأخذ الآخر بنظر الاعتبار وتنتهى فى ليلتها، على عكس ما ترمز إليه شهرزاد من متعة مشتركة ومتبادلة ومستمرة لأنها مرتبطة بالخطاب السردى. وبهذا تقدم القصة الإطارية نقلة من نسق المتعة الذكورى إلى نسق المتعة النسوى. كما أن هناك نقلة موازية ـ كما توضح الباحثة ـ من العين إلى الأذن، حيث شاهد الأخوان فى الجزء الأول من القصة مشاهد جنسية تجمع بين نساء ورجال، بينما فى الجزء التالى أصبح شهريار يصغى ويستمع إلى القصص كل ليلة. والرغبة المرتبطة بالعين انفعالية ولحظية، بينما الرغبة المرتبطة بالأذن تستدعى الإيقاعية وبالتالى تستمر زمنيا. ولكن الباحثة ترى أنه فى خاتمة العمل، ترجع شهرزاد مرة أخرى جسداً وتتخلى عن دورها باعتبارها راوية وأديبة لتصبح أنثى وأما فقط، وبهذا تجد الباحثة تنازلاً عن نسوية التوجه الرئيسى لشهرزاد.

ب ـ وفى مقالة بعنوان «الإباحية والتحرير والخضوع: العملية التحضيرية والدور النموذجى للأنثى فى القصة الإطارية لألف ليلة وليلة» (٢٣)، كتبتها الباحثة والشاعرة والروائية السورية سمر العطار، أستاذة الأدب العربى بجامعة سيدنى فى أستراليا، بالاشتراك مع الباحث الألمانى جيرهارد فيشر، نجد ما كان تحفظاً تذييلياً فى مقالة فدوى مالطى ـ دوجلاس قد أصبح هنا أطروحة.

يرى الباحثان أن كل الوحدات القصصية فى القصة الإطارية تشير إلى العلاقة بين المرأة والرجل؛ فهى عمل يتصدى فى المقام الأول للعلاقة بين الجنسين. وكل من امرأة شاه زمان، وامرأة شهريار، والمرأة المخطوفة المقفل عليها فى صندوق العفريت، تمارس جنساً إباحيا. وعلى عكس هذا، تقدم شهرزاد المتحررة من سلطة أبيها، التى لا تمتثل لنصيحته، نموذجا أسطوريا للمرأة التى تبرر وتعزز النسق البطريركى الهرمى الذكورى. فهى، فى آخر الأمر، تخلّص مجتمعها من شرور الملك من خلال خضوعها واستئناسها له، لا عبر مقاومتها وتحديها

ومعارضتها ومطالبتها بحقوقها باعتبارها إنساناً. ويرى الباحثان أن القصة الإطارية تقدم صورة رومانسية لعلاقة المرأة المحكومة بالرجل الحاكم ونموذجا إيديولوجياً (وبالتالى مزيفا) لمجتمع مثالى سعيد. ففى هذه القصة، يصبح دور المرأة النموذجى ترويضاً للوحشية من خلال الحب والولاء والذكاء. فمسؤولية المرأة ـ كما تقدمها القصة ـ هى تحويل الطاغية إلى حاكم عادل، وليس تحقيق ذاتها وإنسانيتها.

ويستنتج الباحثان أن القصة تقدم الجنس الفطرى والبدائى المتمثل فى امرأة العفريت والزوجتين، ويدينه العمل باعتباره غير مشروع وهداما، وتصور فيه المرأة على أنها كائن جنسى شرير معززة مقولات النسق البطريركى. وأما شهرزاد التى تقابل فى أدائها وشخصيتها نمط المرأة الإباحية؛ فعفتها وذكاؤها موظفان أيضا لترسيخ أركان المجتمع الرجولى. فالقصة تجمل دور المرأة، ولكنه يبقى دوراً ثانويا يستدعى الخضوع لسلطة الرجل، وهو خضوع يزعم نص (ألف ليلة وليلة) أنه يؤدى فى آخر الأمر إلى مصلحة المجتمع. فهنا تحرر شهرزاد ليس تحرراً حقيقيا ونسبوياً، بل هو تحرر ظاهرى وظيفته الحضارية تعزيز المجتمع البطريركى. فهنا ثقافة شهرزاد لا تصبح ثقافة من أجل تحققها إنسانياً، بل فى خدمة النسق الهرمى للمجتمع. وبهذا ينفى الباحثان إمكان أن تشكل هذه القصة نموذجا نسويا مقبولاً، فللمرأة دوران نمطيان أحدهما شرير ومخرب يجب استئصاله ـ كما يدعو النص ـ ودور آخر فاضل وبناء ولكنه فى التحليل الأخير لا يجاوز كونه تسكيناً للرجل وتصحيح مساره. المرأة، إذن، تقدم من خلال المرأة الفطرية أو المرأة المتسامية. وبين الفطرة والتسامى تفقد المرأة إنسانيتها وكيانها: يسقط عنها حق المتعة الجسدية ويوظف ذكاؤها لخدمة مجتمع يستغلها.

*

إن هذه النماذج العشرة لا تقدم فقط تعدد الاتجاهات النقدية، بل ضمن كل اتجاه تقدم التباين والتضارب فى الأطروحات والاستنتاجات، وكان استخدامى مقالتين من كل مدرسة نقدية لغرض التنبيه إلى إمكانات التعدد فى المدرسة النقدية الواحدة.

وأرجو أن يتخذ القارئ من هذه الدراسة منطلقاً يراجع منه هذه الدراسات بنفسه؛ فأنا لا أقدم إلا قراءتى لها، ولا أتوقع إلا أن تفتح شهية القارئ ليراجعها بنفسه، وليتأمل هذا العمل الفذ: (ألف ليلة وليلة) الذى لم يستنفد حتى الآن، ومازال هاجساً إبداعيا ونقديا فى العالم كله.

الهوامش :

* كتبت هذه الدراسة قبل صدور الجزء الأول من هذا العدد الذى ضم ترجمة بعض ما أشارت إليه من بحوث. وتشكر **فصول** فريال غزول على ما وفرته لنا من مواد الترجمة [التحرير].

(١) راجع الملف الخاص **بألف ليلة وليلة** فى مجلة **الأقلام** العراقية، السنة الحادية والعشرون، العدد الثامن (آب ١٩٨٦). وقد خصص **لألف ليلة وليلة**، العدد الثالث من **حولية مندس أرابيكوس** التى تصدرها دار مهجر فى بوسطن بإشراف الباحث العراقى فوزى عبدالرزاق. وفيها مقالات تحليلية ومقارنة وقوائم ببليوجرافية ولوحات تصويرية. راجع:

Mundus Arabicus III (1983), a special issue on **"The 1001 Nights:** Critical Essays and Annotated Bibliography"

(٢) Victor Chklovski, **Sur la théorie de la Prose,** traduit par Guy Verret (Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1973) p. 66.

(٣) Boris Tomashevsky, "Thematics" in **Russian Formalist Criticism** : Four Essays, trans. by Lee Lemon and Marion Reis (Lincoln : University of Nebraska Press, 1965), 69.

(٤) Michel Foucault. "Qu,est-ce qu, un auteur?" **Bulletin de la société Française de Philosophie XIII** : 3 (juillet-septembre 1969), p. 78.

(٥) Jacques Lacan **Ecrits I** (Paris : Edition du Seuil, 1966), p. 51.

(٦) ريشار جاكمون، الترجمة والهيمنة الثقافية، فصول، المجلد الحادى عشر، العدد الثانى (صيف ١٩٩٢)، ص٤٣ ـ ٥٧.

(٧) Mona Saleh Younes, "LaTradution Française des **Mille et une nuits** par le Dr. J. C. Mardrus," **Merveilles et Contes / Marvels and Tales IV** : 1 (May, 1990), pp. 5-17.

(٨) كتاب ألف ليلة وليلة من أصوله العربية الأولى، تحقيق وتقديم محسن مهدى (ليدن: بريل، ١٩٨٤).

(٩) Husain Haddawy, "Introduction" in the **Arabian Nights** (based on Mahdi's edition), trans. by Husain Haddawy (New York : Norton, 1990), pp. ix-xxix.

(١٠) Jorge Luis Borges, "The Thousand and one Nights" in **Seven Nights**, trans. by Eliot Weinberger (New York : Directions, 1984), pp. 42-57.

(١١) Peter L. Caracciolo, ed., **The Arabian Nights in English Literature: Studies in the Reception of the thousand and One Nights in British Culture** (London : Macmillan Press, 1988).

(١٢) John Heath - Stubbs, "The King of the Black Islands and the Myth of the Waste Land" in **The Arabian Nights in English Literature,** pp. 281-284.

(١٣) راجع حكاية صاحب الجزائر السوداء فى ألف ليلة وليلة، المجلد الأول (القاهرة: بولاق، ١٢٥٢هـ)، ص١٨ـ ٢٤، ليلة ٦ـ ٩.

(١٤) Robert Hampson, "The Genie out of the Bottle : Conrad, Wells and Joyce," in **The Arabian Nights in English Literature,** pp. 218-243.

(١٥) راجع حكاية قمر الزمان وبدور فى ألف ليلة وليلة (طبعة بولاق)، المجلد الأول، ص ٣٤٣ـ ٣٨٩، ليلة ١٧٠ـ ٢١٦.

(١٦) Michael Dols, **Majnun : the Madman in Medieval Islamic Society** (Oxford ; Clarendon Press, 1992), pp. 345-348.

(١٧) Jerome Clinton, "Madness and Cure in the 1001 Nights" **Studia Islamica** 61 (1985) pp. 107 - 125.

(١٨) Andreas Hamori, **On the Art of Medieval Arabic Literature** (Princeton University Press, 1974), pp. 145 - 163.

(١٩) Muhsin Mahdi, "Remarks on the 1001 Nights," **Interpretation III** : 2-3 (Winter 1973), pp. 157 - 168

(٢٠) تــرد حكاية مدينة النحاس فــى ألف ليلة وليلة، طبعة بولاق، المجلد الثانى، ص٣٧ـ ٥٢، ليلة ٥٦٦ ـ ٥٧٨. وقد اعتمد الباحث على طبعة كالكتا (١٨٣٩ـ١٨٤٢) وطبعة بريسلو (١٨٢٥ـ١٨٤٣).

(٢١) كتاب ألف ليلة وليلة، تحقيق محسن مهدى، ص٧٢، ليلة ١.

(٢٢) Fedwa Malti - Douglas, **Woman's Body, Woman's Word : Gender and Discourse in Arabo - Islamic Writing** (Princeton : Princeton University Press, 1991), pp. 11-28.

(٢٣) Samar Attar and Gerhard Fischer, "Promiscuity, Emancipation, Submission : The Civilizing Process and the Establishment of a Female Role Model in the Frame Story of 1001 Nights", **Arab Studies Quarterly XII** : 3 - 4 (Summer - Fall 1991), pp. 1-18.

عرض كتاب

ألف ليلة وليلة

دراسة سيميائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد

تأليف : عبد الملك مرتاض
عرض : عادل بدر

تعد (ألف ليلة وليلة) ثمرة من ثمرات الحضارة العربية الإسلامية ونتاجًا من نتاجها؛ فهي ذات روح عربى صميم، وهى قائمة على سرد عربى قح، ثم إن بها أماكن جغرافية عربية خالصة.

وإن القارئ لينبهر أشد الانبهار أمام هذا الأثر السردى الرائع. وإذا كان الإغريق كتبوا (الإلياذة) وأنشأوا (الأوديسا)، واللاتين نظموا (الكوميديا الإلهية)، والفرس برعوا فى إبداع (الشاهنامه)، فإن العرب برعوا براعة فائقة المثيل فى إبداع حكايات (ألف ليلة وليلة).

ويتناول هذا الكتاب حكاية «حمّال بغداد» التى تمتد من الليلة التاسعة إلى الليلة التاسعة عشرة فى دراسة تمتد لأكثر من أربعمائة صفحة، محاولاً وضع نص الحكاية تحت المجهر الأدبى بحيث يبدو من جميع أقطاره، ويبدو هذا النص مكونًا من سبعة محاور:

الفصل الأول:

«الحدث فى ألف ليلة وليلة»

الحدث له مظاهر شتى أهمها الحدث المحظور، والحدث المسحور، والحدث المكذوب، والحدث المجهض، والحدث المائع، والحدث العنيف، والحدث المبتور.

ولنأخذ مثلًا تطبيقيًا من نص الحكاية:

«ومن شدة فرحى ذكرت الله وسميت، وهللت وكبرت، فلما فعلت ذلك، قذفنى الزورق فى البحر، ثم رجع..........».

من الوجهة التطبيقية، يمكن استخراج عناصر كثيرة من هذا النص:

١ ــ الحدث:

هذا النص يصطنع الفعل الماضى الدال على الحركة المتتابعة، والأحداث المتتالية. وهناك مظهران على الأقل

يميزان توارد الحدث: مظهر نفسى، وهو الفرحة العارمة التى تجتاح الشخصية حين تشاهد الشاطئ يتراءى لها من البحر، فلا تتمالك أن تصيح مهللة مكبرة، ومبسملة. والمظهر الثانى هو مظهر مادى محض، يتمثل فى هذه الحركة التى تنشأ عن الزورق السحرى.

والحدث الأول هو الضجيج بالتكبير والتهليل، وهو علة نشوء الحدث الثانى، أما اللقطة الثانية فهى تلك التى تتجلى فى حركة قذف الزورق للشخصية، أما اللقطة الأخيرة فتتجسد فى حركة الزورق السحرى وهو يؤوب أدراجه من حيث أتى، قاصداً خضم البحر.

٢ـ السرد:

نلاحظ أن السارد الشعبى اصطنع تقنية بسيطة، ولكن فعالة فى ألفاظ غنيت بنفسها لاشتمالها على معان متسمة بالحركة، ثم لاتسام هذه الحركة بالتعاقب.

فالسرد يقوم على سرعة التعاقب، وتنوع الانتقال. فما أن تذكر الشخصية اسم الله فتكبر وتهلل، حتى يقذفها الزورق فى البحر، ويعود مسرعا. فاللقطات الحدثية لو أمكن تصورها زمناً حقيقياً بالمقاسات الزمنية المألوفة، لحق تقديرها بأقل من دقيقة.

والسرد هنا يتميز بسمات عدة:

ـ سرعة الانتقال من حال إلى حال.

ـ يخلو من الوصف.

ـ الشخصية نفسها هى التى تحكى لنا ما حدث مما أضفى سمة السردية العالية.

٣ـ الشخصية ← نمطية تمتاز بجملة من الخصائص، ومن ذلك:

ـ إن هذه الشخصية متأزمة تبحث عن طريق النجاة.

ـ إنها قادرة على مصارعة الطبيعة، تتمتع بكثير من سمات الصبر فهى لم تيأس أو تضجر مما وقعت فيه، واندفعت تصارع الموج المتلاطم.

ـ هذه الشخصية تقع بين أنياب أسد، فهى من وجهة تؤمن بالله، ومن وجهة أخرى تؤمر بعدم ذكر الله وإلا فلتأذن بالبلاء العظيم.

ـ الملاحظ أن اسم الله يفضى بالشخصية إلى الخطر، وهو مايطلق عليه «ارتكاب المحظور».

٤ـ الحيز ← نجده ثريا، واسعاً، بل شاسعاً. ونحن لو أبنا القهقرى عبر النص لرأينا عجبا من الحيز المتسم بالجزر والمد، أو التضاؤل والتضخم فى الوقت ذاته.

فإن جئنا إلى صميم الحيز الوارد نلاحظ ثلاث لوحات من الحيز:

ـ اللوحة الخلفية: وتتجسد فى رؤية جزائر السلامة.

ـ اللوحة الأمامية الأولى: إلقاء الشخصية من على الزورق فى خضم البحر، ثم هذا الرذاذ المتطاير على الزورق من فعل هذا الارتطام.

ـ اللوحة الأمامية الثانية: العودة داخل خضم البحر، ومثل هذه العودة المفاجئة تحدث حركة عنيفة فى الماء، كما تحدث ثغرة كبيرة فى سطح البحر من أثر اندفاع الزورق على سطحه، وهى تتميز بالحركة والعنف.

٥ ـ الزمن ← وهو زمن أدبى خالص ـ يتميز بجملة من الخصائص، أهمها:

ـ سرعة الانتقال من حال إلى حال: فبمجرد وقوع الفرحة، وقع الضجيج بذكر اسم الله، ولايعنى هذا إلا غياب التباعد والتباطؤ.

ـ «فلما فعلت ذلك، قذفنى الزورق» ليس هناك إذن انتظار ولاتردد.

ـــ «ثم رجع»، وواضح أن هذا التعبير يتجسد فيه كل معانى الزمن المكثف السريع الحركة معا.

ويتناول الكاتب بعد ذلك سمات الحدث ومنها:

ـــ اتسام الحدث بالغموض والضعف:

إذا كانت الأعمال السردية التى تتسم بنزعة الحداثة تتعمد الغموض ابتغاء البحث والتفكر والتأمل ودفع القارئ إلى المشاركة بوجه ما فى الإبداع، فالكاتب ينبه إلى أن الغموض فى هذا النص يرجع إلى ضعف التقنيات المستخدمة فى حكى الحدث.

ـــ اتسام الحدث بالبتر:

إذا كان الانبتار فى الحدث، فى الأعمال السردية الحديثة، ولا سيما الرواية الجديدة، من الأصول الفنية الواعية التي يراد بها إعمال فكر القارئ، فالكاتب يرجع البتر فى هذه الحكاية إلى الضعف.

ـــ اتسام الحدث بالعنف:

ففي الليلة الرابعة عشرة نجد العفريت لا يتردد فى ممارسة العنف على عشيقته التى كان اختطفها ـ حتى قطع أرباعها بأربع ضربات ـ ثم ضربها فقطع رأسها.

ـــ اتسام الحدث بالمفاجأة:

ففى الليلة العاشرة، حين يزمع الضيوف السبعة إرغام الصبايا بإخبارهم سر الكلبتين المضروبتين، يثب الحدث المفاجئ، ويخرج العبيد السبعة، ويجد الضيوف أنفسهم مكتوفى الأيدي مذلولين تماماً.

ـــ اتسام الحدث باللين والميوعة:

وهو يعود فى بعض أسبابه إلى ضعف البناء الحدثى أكثر مما يعود إلى مواقف إنسانية تبرز فى سلوك الشخصيات الحكائية.

الفصل الثانى:

«عالم الشخصية فى ألف ليلة وليلة»

أولاً : عموميات:

يتناول تنويع الشخصية وتوزيعها على المواقف الملائمة وتوسعة عالمها وترحيب مضطر بها عن طريق:

١ـ تطعيم الشخصية الواقعية بالشخصية الخرافية.

٢ـ جعل الشخصية الخرافية تتظاهر فيما بينها كما كان ممكنا لها أن تتناوأ.

٣ـ الشخصية واقع مجسد فى هذا النص لا يحمل اسما معينا، باستثناء هارون الرشيد وجعفر البرمكي ومسرور سياف الخليفة وجرجريس العفريت الجبّار والأمين الذى لم يظهر على مسرح الأحداث.

٤ـ التداخل السردى للأحداث مما جعل النص متقبلاً أي شخصية مهما تك غريبة. ويتمحور الحكى حول شخصيتين فى دار الصبية الحسناء وفى قصر هارون الرشيد. والشخصيات طيبة فى معظمها، ولكن دور الأشرار بارز فى تحديد مسار الحدث، والشخصيات عموما لا تتغير أهواؤها وميولها.

ثانيا : الشخصيات بحسب ظهورها فى الحكاية:

أولى الشخصيات هذا الحمّال الأعزب ثم الفتاة الحسناء ثم تظهر شخصيات هامشية؛ النصرانى والجزار والبقال والحلوانى والعطار، من أجل تكثيف شخصية الحسناء وتعميق معالمها، ثم تظهر البوابة ثم الصبية صاحبة الدار ثم الصعاليك الثلاثة جملة، ثم التجار الثلاثة جملة، وداخل حكاية كل شخصية تظهر شخصيات أخرى.

ثالثا :

يتناول الكاتب الشخصيات بحسب تواترها فى الحكاية، على الرغم من أن كثرة التواتر لاينبغى لها أن

تكون مقياسا متفقاً عليه فى عد الشخصيات المركزية وغير المركزية.

رابعا : طبقية الشخصيات فى الحكاية:

يوضح الكاتب أن هذه الحكاية تتميز بغلبة الشخصية ذات المكانة السياسية والاجتماعية الرفيعة، إذا استثنينا الحطاب والخياط.

والحكاية تصور الملك كأنه رجل بسيط، وهى لا تكاد تخرج بحدود سلطة هؤلاء الملوك إلى أكثر من حيز مدينة واحدة.

خامسا : الشخصية بين التاريخية والأسطورية:

يقسم الكاتب الشخصية إلى تاريخية لإيهام المتلقى بحقيقة الحكاية، ومتخيلة عادية لإيهامه بمجرد قصصيتها، وخرافية لإيهامه بأسطوريتها.

سادسا : نمطية الشخصية:

يتناول الكاتب الشخصيات المذكرة فيجدها منفردة منعزلة عن أسرها باستثناء الخليفة وجعفر، أما الشخصيات المؤنثة ففى معظم أحوالها أعزاب، فالنساء الثلاث كن يعشن عيشة ترف ولكن دون رجال، وذلك لمرارة التجربة التى مرت بها كل منهن. وهن يتميزن بالجمال بل روعته.

سابعا : الشخصية المتحولة:

وهى التى تمتلك قابلية التحول الجسمانى، بما ينشأ عنه من نتائج معنوية للشخصية المتحولة من وجهة، وللمتلقى من وجهة أخرى. ولا يتعلق الأمر إلابشخصيات العفاريت التى هى وحدها القادرة على التحول فى نفسها، بل قادرة على تحويل غيرها عند الحاجة.

ثامنا : الجنس وممارسته لدى الشخصية:

يكاد يكون الجنس علة العلل فى السردية داخل الحكاية، فينبه الكاتب إلى أن الجنس علة فى الحدث والزمان والحيز، أى فى حركة الشخصية ونواياها وهواجسها وغرائزها، أى فى نسج النص نفسه، فالبوابة لا ترعوى فى أن تتعرى من كل ملابسها أمام الحمّال، ثم تلقى بنفسها فى المسبح.

تاسعا : الشخصية والثروة:

كالوقوع عليه بالمصادفة الغريبة بعد الفقر المدقع أو عن طريق الإرث، فالصعاليك الثلاثة أمراء وملوك والصبايا الثلاث ورثن المال الكثير، والخليفة يرد الاعتبار الطبقى للصعاليك الذين زعموا أنهم ملوك فيعطيهم مايحتاجون.

الفصل الثالث:

«تقنيات السرد فى ألف ليلة وليلة»

أولا : عموميات:

السرد فى أصل اللغة العربية هو التتابع الماضى على سيرة واحدة. ثم أصبح الطريقة التى يختارها الروائى أو القاص أو حتى المبدع الشعبى ليقدم بها الحدث إلى المتلقى. فكأن السرد، إذن، هو نسج الكلام، ولكن فى صورة حكى. و(ألف ليلة) غنية بأشكال السرد التى يوضحها الكاتب بالارتداد، والتداخل، والرؤية من الخلف، والرؤية المستوية أو المصاحبة، والمونولوج الداخلى، ويصطنع السارد، من ضمن مايصطنع، ثلاث شفرات فى نشاطه (أنا ـ أنت ـ هو).

والسرد بواسطة الـ (أنا) موجه نحو الوراء انطلاقا من الحاضر.

وأما (هو) فالسرد به إنما يكون موجها نحو الأمام انطلاقا من الماضى.

وأما (أنت) فى التقنية السردية يجعل المتلقى يحس بإسهامه الفعلى فى إنتاج النص السردى الذى يطالعه.

ثانيا :صلة السرد بالوصف:

الوصف أصل فى الإبداع، والسرد مجرد مظهر أو تقنية، ولذا فهما ـــ كما يرى المؤلف ـــ يتمازجان. وحيث يحضر الوصف، يضعف السرد؛ بحيث يمكن تمطيط الكلام أو تسطيحه، فالوصف ألزم للسرد من السرد للوصف؛ إذ غاية السرد إنما ترتبط بتحرير الوجه الزمنى والدرامى للسرد من قيود الوصف، على حين أن الوصف يكون تعليقا لمسار الزمن، وعرقلة تعاقبه عبر النص السردى.

ثالثا: أشكال السرد فى ألف ليلة وليلة:

الساردة (شهرزاد) تتخذ طرقا عدة:

١ ـ افتتاح الجلسة بقولها: «بلغنى أيها الملك السعيد».

٢ ـ إفساح المجال للشخصية الحكائية كى تسرد ما يجرى (أنا).

فشهرزاد تفتح الباب أمام الشخصيات الأخرى التى تنشئها لأداء وظيفة الحكى عنها. فهى مجرد واسطة بين الحاكى الحقيقى الذى كانت تلقت عنه ما تحكى، والمتلقى (شهريار). وغالبا ما تفسح المجال للشخصية نفسها كى تقوم بسرد حكايتها بضمير المتكلم، وهى الطريقة التى تبعد حضور السارد.

فالسارد مكّن نفسه داخل إشكالية النص المسرود، ثم يشرك الشخصية المتحدث عنها ثم يشرك المتحدث إليه وهو المتلقى.

رابعا :اصطناع الارتداد:

وهذا نقيض السرد العادى؛ فالسارد هنا كان كلفه بهذا الضرب من السرد الذى يأتى بعد وقوع الحدث. ومن وظائف هذا الضرب جذب الاهتمام، أو التهويل من المفاجأة، والتعظيم من شأن الموقف السائد.

خامسا: الاحتفاظ بمفتاح السر السردى أو حل العقدة:

سادسا: تداخل السرد:

وهذه التقنية تشيع فى الحكايات وتطبعها بطابع سردى، وقد يمكن تعريف التداخل السردى بتضمين حكاية داخل حكاية أخرى.

سابعا : المدد السردى:

وهو ضرب من الأسلوب السردى يتيح للنص التجدد والحركة، وهو منحى يشيع فى كل النصوص.

ثامنا: حديث الإشارة:

فنجد العيون والحواجب تتحدث. فحديث الإشارة من أروع ماصادفنا من الكلام المؤثر، وقد استطاعت الإشارة أن تضطلع بوظيفتها السردية.

الفصل الرابع:

«الحيز فى حكاية حمّال بغداد»

له عدة مستويات منها:

أولا ـــ الحيز الجغرافى:

وهو الحيز الحقيقى الذى يتحدث عن مكان موجود تاريخيا وجغرافيا حقا، سواء ما ذكر منها لذاته قصداً كبغداد وطبرية والبصرة أو ما ذكر عرضا كالإسكندرية، وعمان، والشام، وحلب ومصر. فبغداد هى المنطلق والمنتهى، والمقصد والمبتغى.

ثانيا ـ الحيز الشبيه بالجغرافى:

فهو يقع وسطاً بين الحيز الجغرافى الصراح، والحيز الخرافى الخالص.

ثالثا ـ الحيز المائى:

ويشمل، بحكم مدلوله، البحار والأنهار والبرك ومايلازمها من جزر وسفن وزوارق، بما ينشأ عن ذلك

من أخطار ومغامرات ومعتقدات شعبية تنضوى تحت الخوارق.

رابعا ـ الحيز المتحرك:

وهو من أروع أنواع الحيز وأشدها إثارة.

خامسا ـ الحيز التائه:

وهو عبارة عن حركة حيزية لا تفضى إلى الغاية المتوقعة، كأن تبحث الشخصية عن باب قصر فلا تجده.

سادسا ـ الحيز الخرافى:

فهو نتاج أصيل للخيال الشرقى الخصيب العجيب معا، كالحديث عن جبل قاف الموجود فى الخيال الشعبى.

سابعا ـ الحيز العجيب الغريب:

«وطار بى العفريت إلى الجو حتى نظرت إلى الدنيا تحتى كأنها قصعة ماء»، فهو يبتدئ خرافيا لأن العفريت هو الذى يفرزه بطيرانه بشخصيته فى الأجواء الشاهقة، ولكنه لايلبث أن يتخلص من خرافته ليرتاد حيزاً عادياً ولكنه غريب، وهو منظر العالم من تحت الشخصية حتى كأنه قصعة من الماء، فالطيران عقلًا مستحيل، فهو إذن حيز خرافى ولكن منظر العالم غير خرافى. فكأن هذا الحيز الغريب يجمع بين الخرافية والواقع، ويحاول المزج بينهما دون نشاز.

الفصل الخامس:

«الزمن فى حكاية حمّال بغداد»

مفاهيم الزمن تنتهى لدى ثلاثة حدود:

١ ـ التزامن :

وهو مستحيل فى السرد، لأن السرد لايستطيع أن يقابل بين كل شخصياته إذا تباعدت هى وتزامنت أحداثها، مثل أحداث شخصيات الصعاليك الثلاثة التى دارت وقائعها فى زمن واحد ولكن على تباعد فى الحيز المكانى. وكذلك فعملية التزامن مستحيلة فى الإخراج السينمائى، وإنما يحاول المصور عرض صورة وراء صورة لأن إدماج صورة فى أخرى لا يفضى إلا إلى عبث مرفوض لدى المشاهد.

٢ ـ التعاقب:

يعنى مرور الزمن دون عودة، ويستحيل حدوثه مرتين متشابهتين.

٣ ـ المدة:

وهى الحال التى تمتد من لحظة إلى أخرى معينة من أجل إنجاز عمل، فكأن المدة تشمل التزامن والتعاقب جميعاً.

ويتناول المؤلف الزمن فى الحكاية من حيث:

١ ـ الارتداد.

٢ ـ غياب الدلالة الزمنية.

٣ ـ غموض الدلالة الزمنية.

٤ ـ الزمن المفقود.

٥ ـ مظاهر من الدلالة الزمنية من خلال الشخصيات.

٦ ـ أطوار أخرى لزمن هذه الحكاية.

الفصل السادس:

«خصائص البناء فى لغة السرد»

أولا ـ خصائص المفردة:

تتميز بالبساطة والرقة والشفافية، مما يجعلها صالحة لأن تكون نموذجاً مبكراً للشكل السردى الأصيل فى

الأدب القصصي العربي. واللغة لا ترعوى فى اصطناع بعض التعابير العامية على الرغم من أنها ترقى لدى وصف المشاعر ومناظر الجمال إلى مستوى رفيع. كما أن من الملاحظ أن لغة السرد تكاد تكون ذات مستوى واحد بالقياس إلى جميع الشخصيات؛ بحيث لا نلاحظ أى تمييز فى الاستعمال اللغوى بين الحمّال وهارون الرشيد، أو بين حكاية الصعلوك الأول أو الثانى أو الثالث. ولغة هذه الحكاية ملاحظ بها أخطاء فى اللغة والنحو كثيرة.

ثانيا ـ خصائص الكلام:

بسيطة لا تقعر فيها، وهى لا تخلو فى بعض الأطوار من مفردات عامية مبتذلة. وأول ما نلاحظ أن سارد هذه الحكاية، كما ينبه الكاتب، يصطنع الجملة الطويلة، ويميل إلى السرد المرسل، ووظيفة الجملة الطويلة ترتبط بوصف المواقف العاطفية المثيرة، ومظاهر الجمال الخلابة.

أما الخصائص الألسنية التى يتميز بها نص الحكاية، كما أوضح الكاتب:

١ ـ لا يخلو من الاستعارات والكنايات والمجازات، وسطح الكلام لا يجنح نحو الشاعرية إلا نادراً.

٢ ـ تقل فيه التشبيهات، فالصورة بمفهومها الشعرى منعدمة.

٣ ـ لما كانت اللغة الفنية بسيطة، غير مكثفة ولا مفجرة فى معظم الأحيان، لم تحتمل ما لا تحتمل، واقتصرت على دلالتها العادية فى أصل المعجم العربى.

٤ ـ يجنح السرد إلى تزيين سطحه بأبيات من الشعر، فالشخصيات تستشهد بالشعر لأدنى سبب. ومما يلاحظ على هذا الشعر نفسه أن صياغته ضعيفة.

٥ ـ المستوى اللغوى واحد، والشخصيات كلها على اختلافها، وتباعد أطوارها، تصطنع لغة سردية واحدة.

٦ ـ نص الحكاية لا يسلم من بعض الفساد والاضطراب فى الصياغة والتكرار غير المبرر فنيا.

ـــ خصائص أخرى وتتمثل خصوصاً فى:

أولا ـ الوصف

ومن سماته:

١ ـ أنه يتخلص من الضيق الذى يلازم فى مألوف العادة الأوضاع التقليدية للأشياء.

٢ ـ لا يحتوى على قدر كبير من العناصر الألسنية التجميلية التى تلزم الخطاب الأدبى؛ فهو إذن وصف جاف جماليا.

٣ ـ يتميز برشاقة الحركة وعمق الدلالة وقدرته على افتضاض بكارة المعانى؛ فهو بمعناه النحوى التقليدى يدور حول:

ـ وصف الجمال والسعادة والمرح والأمل والخير والجنس.

ـ وصف السحر والعجب وحكم القدر.

ـ وصف البطش والشر والأذى والهم والشقاء والمكر والخطر.

ـ وصف القيمة والأهمية والفضل.

ـ وصف الدمامة والقبح والسوء.

ـ وصف العقل والعلم والحذق.

ـ أوصاف مختلفة، كاللون والكبر والصغر والديانة والترتيب والغربة والتحديد والقلة والاستيفاء.

ثانيا ـ الإيقاع:

لم يكن يشغل ذهن السارد الشعبى، ونجد أن المواطن التى يكثر فيها الإيقاع تعالج فى العادة مواقف عاطفية حادة.

ثالثا ـ التشبيه:

لم يرد منه إلا ستة عشر نموذجاً، من بينها نجد اثنى عشر نموذجا تقليديا، وذلك مثل تشبيه عينى المرأة بعينى الغزلان، وخديها بشقائق النعمان، وثغرها بخاتم سليمان، ونهديها بالرمان.

رابعا ـ التضاد:

وهناك عدة أنواع من التضاد فى هذا النص:

١ ـ التضاد القائم على تقابل الرجل والمرأة: وهو الأشيع والأكثر وروداً، وهو الذى يملأ وجوده سطحا وعمقا. ونجد أن الفكرة الأولى التى قامت عليها فلسفة السرد فى (ألف ليلة وليلة) إنما هى إصرار الرجل على الانتقام من النساء الغادرات الخائنات، ثم إصرار تلك المرأة الحسناء العاقلة الأديبة على إنقاذ بنات جنسها من غضب هذا الرجل العنود، وحقد الحقود.

واصطناع التضاد هنا إنما هو عكس أمين للفكرة الإنسانية القديمة التى تقوم على تضاد الأشياء والأجناس.

٢ ـ التضاد الشيئى: لم يقتصر التضاد على الجنس إنما جاوزه إلى تضاد الأشياء. فالنص يكتظ بألوان مختلفة (أبيض ـ أسود ـ أصفر)، وأحوال مختلفة (الذل ـ العز ـ الغرق ـ السلامة)، والأعراض الجوية المختلفة (البرد ـ الاعتدال ـ الشتاء ـ الربيع)، والأمزجة المختلفة (الضحك ـ البكاء ـ الغيظ ـ السرور).

٣ ـ التضاد الطبقى: من حيث ظهور العبيد السبعة والجوارى وظهور الخليفة والوزير والأمراء والملوك.

فالطبقية التى تطالعنا فى هذا النص الحكائى إنما هى طبقية بيضاء، لا يراد منها التمييز ولا التفضيل ولا الصراع، وإنما هى فروق اجتماعية كأنها إجرائية خالصة، من أجل أن يقيم بها السارد بناء الحكاية؛ فالطبقية أمر مسلّم به لا جدال فيه.

الفصل السابع:

«المعجم الفنى للغة السرد»

يقوم على محاور أهمها:

١ ـ السحر والمسخ والجن والعفاريت وما فى حكم ذلك، وما يكتنفه من عجائب. وهذا تمهيد لمعجم البحر وما يلازمه من أهوال وأساطير.

ولولا السحر الشائع فى نص الحكاية، بمعنييه الشعبذى والجمالى، لفقد هذا الأثر السردى أجمل مافيه. فلم يكن السحر مجرد علم يتعلم فحسب، وإنما كان تعلمه فضيلة من الفضائل، وخلة من الخلال التى تستحق الثناء والإطراء. فقد قامت عقدة السرد على سر الكلبتين السوداوين التى تضربهما الصبية بقساوة وهما تبكيان وتستغيثان فلا ترحمهما أثناء الضرب، ولكنها حين تنتهى من عقابهما تقبل عليهما، فتحتضنهما وتبكى بكاء شديداً من أجل ماهما فيه. ولم تكن الكلبتان إلا صبيتين مسحورتين، فالعقدة تقوم على التطلع إلى معرفة سرهما.

٢ ـ البحر والماء والمراكب والزوارق والموج: والبحر فى مفهوم السارد الشعبى فى (ألف ليلة وليلة) هو عبارة عن دجلة، وحين تنتهى الشخصية من بغداد إلى البصرة كانت كثيراً ما تتعرض للتيه والغرق والهلكة.

٣ ـ الأعداد الفولكلورية: تكرر عدد (ثلاثة) بتواتر بلغ ستاً وعشرين مرة فى نص الحكاية، أما عدد (سبعة) فقد تكرر ثمانى مرات، بينما العدد (عشرة) تكرر عشر مرات، مما يرقى بالتكرار العام إلى اثنتين وأربعين مرة.

وهذه الأعداد فى طقوس الطوائف وأهل الطرق والسحر وأهل الشعوذة الخالصة توصف بصفات عدة، وهذا لا يعنى إلا توكيد حضور هذا الفكر الشرقى بكل مظاهره الفولكلورية والسحرية والاعتقادية.

٤ ـــ القوة والبطش والقسوة: إذا كان السحر يتسلط على الشخصيات فيسحرها أو يحرقها، فإن العفاريت كانت تقسو على الشخصيات فتنالها بالعذاب والنكال كما أن البحر وما فيه من أخطار، ومايكتنفه من اضطراب وأسرار، يتسلط على الشخصية فينالها بالتهلكة. وتتجلى القسوة فى بعض المشاهد بحيث تنعدم الرحمة، ويخيب الأمل، ويضيع الحق، ويزهق الباطل، ويسود الجبروت.

٥ ـــ العرى والجنس وما فى حكمهما : يردان بكثرة فى حكايات (الليالى) ، وربما كان أكبر أثر أدبى عربى اشتمالا على مظاهر العرى، ومواقف الجنس. والجنس هنا أبيض أى مجرْد ذكر لترطيب السرد، وتحميض الحدث، وتنشيط همة المتلقى المكبوت، والعفريت يجامع الصبية المختطفة طوال ربع قرن دون أن يحبلها حبلا. كما أن مجامعة الحطاب لها، ومادار بينهما من حديث، وأنها دعته إلى أن يضاجعها تسع ليال من عشر، حيث إن الليلة العاشرة كانت للعفريت، دون التخوف من عواقب الحمل، هى إذن أمور توحى ببراءة ذلك الجنس أو بياضه، فكأن أولئك النساء كن مجرد دمى، أو كائنات من ورق.

٦ ـــ العويل والبكاء والحزن والرحمة ومافى حكمها: وهى صفات صميمة فى سلوك المرأة وسيرتها، وهو مرتبط بالجنس، فلولا الجنس ما كان البكاء. فالبكاء ثمرة من ثمرات تلك اللحظة الجميلة، وهو استمرار للجنس والعرى. والجنس غير المشروع على بياضه يتعرض صاحبه فى معظم أطوار الحكاية للعقاب والشقاء. إذن، فمعظم البكاء والعويل والأحزان التى تتعرض له الشخصيات إنما كان بسبب ممارستها الجنس، بشكل أو بآخر.

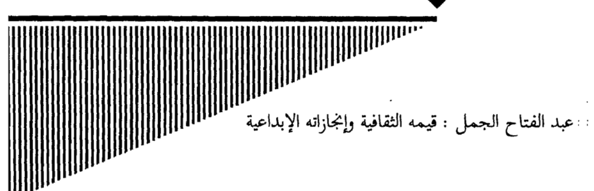
٧ ـــ المنادمة والطرب واللهو والشراب: فمعظم العبارات الدالة على ذلك وردت فى الليلتين التاسعة والعاشرة، وهذه العبارات ليست إلا ضرباً من الجنس المستور، والعرى غير المكشوف، ففيها سقى الشراب، وفيها الضحك والرقص، وفيها التقبيل والمعانقة، أى فيها المنادمة فى أرق مفهوم لها، وألطف دلالاتها، وأغلظ ملذاتها أيضا.

٨ ـــ العجب: تتكرر عبارات العجب والتعجب والاندهاش والانبهار بكثرة مثيرة للملاحظة.

ويبقى هذا الكتاب محاولة ممنهجة لدراسة التراث العربى السردى، وليكن قبل كل شئ، مدرجة للسؤال، ومسلكة لاستضرام الجدال، لتكن دعوة للتجديد، ولكن بعيداً عن فخ التقليد الذى أبلتنا به هذه النظريات التى نقرؤها فى لغاتها الأصل طوراً ونقرؤها مترجمة طوراً آخر، فإذا عدواها تسرى فينا كالسموم فتصيبنا بالبلاء والأوجاع، وليكن محاولة لتعرية النص من أجزائه اللطيفة، وعناصره الدقيقة فالشكل والمضمون يتحاوران فى جدلية لا ينكرها أحد.

•





:: عبد الفتاح الجمل : قيمه الثقافية وإنجازاته الإبداعية

برحيله عنا، قبل حوالى شهرين، لم يبق لنا إلا السعى إلى تعرّف دوره فى الإبداع المصرى العربى والثقافة المصرية العربية؛ وهو دور لا ينفصل فيه ـ أبداً ـ «الجمالى» عن «الثقافى»، ولا يستقل فيه الفنّ عن الممارسة الحية.

لقد قدم عبدالفتاح الجمل (يوليو ١٩٢٣ ـ فبراير ١٩٩٤) الاسم تلو الاسم، واكتشف الموهبة تلو الموهبة، لكتّاب أصبحوا جزءاً أساسيا من تجربة الإبداع المصرى/ العربى الراهن، كما قدم العمل تلو العمل من كتاباته وترجماته المتنوعة، القليلة لكن الثرية بقيم فنية رفيعة، ولم تنفصل قيم الممارسة، فى تجربة عبدالفتاح الجمل، عن قيم الإبداع.

هذا المقال، المشوب بنبرة «تحية»، المثقل بنبرة «وداع»، بمثابة رصد لأهم القيم التى رآها صبرى حافظ مقترنة بدور عبد الفتاح الجمل، مرتبطة بإنجازه الإبداعى.

«فصول»

●



عبد الفتاح الجمل

قيمه الثقافية وإنجازاته الإبداعية

صبرى حافظ *

من الأمور المحيرة التى لم تنل ما تستحقه من عناية الدارسين فى عالم الثقافة ـ خاصة عالم الثقافة العربية التى تعانى من نقص الكثير من الدراسات الجادة لمختلف قضاياها الحيوية ولم تؤسس بعد علم اجتماعها ـ أن العلاقة بين الشهرة التى يحققها أى كاتب أو ممارس للعمل الثقافى، وما يتبعها من مكانة ومكاسب وتأثير، وبين حجم الدور الذى يلعبه فى الحياة الأدبية والثقافية، أو قيمة الإنجاز المعرفى أو الإبداعى الذى يضيفه إليها، ليست بالقطع علاقة تناسب طردى بسيط، لكنها علاقة بالغة التعقيد؛ يدخل فيها الكثير من العوامل الاجتماعية والسياسية والفردية التى كثيراً ما يتجاوز تأثيرها حجم الإنجاز أو الدور. والواقع أن أى دارس لعلم اجتماع الثقافة أو المعرفة عامة، يدرك أهمية العوامل الخارجية فى حركية الظاهرة الثقافية والمعرفية عامة، ولكنه يدرك أيضاً أن الخلل فى بنية هذه العلاقة ـ وهو من الأمور الواضحة فى حياتنا الثقافية ـ يترك أوخم العواقب على الحركة الأدبية ذاتها، ويؤثر فى تحديد اتجاهها، ويعرقل مسار تطورها، ويسد الكثير من آفاق العمل الجاد فيها. وتتسم بنية هذه العلاقة، فى مصر خاصة، بخلل خطير تعانى منه الثقافة المصرية بل الثقافة العربية برمتها، لأن إسباغ الشهرة، وبالتالى النفوذ والتأثير، على من لايستحقونها، يؤدى إلى أن تصبح الأكذوبة هى البديل عن الحقيقة، وأن تمارس هذه الأكاذيب فاعليتها فى الواقع الثقافى؛ فلا تكرس إلا كل زائف مثلها، بل تسعى إلى تهميش الأصيل حتى لايكشف زيفها وكذبها. وقد كان هذا، وما زال إلى حد كبير، إحدى السمات الثابتة فى الواقع الثقافى فى مصر، الذى تدفع الثقافة كلها ثمناً باهظاً له.

وقد يمكن القول بأن الشهرة عرض زائل لا ينبغى الاهتمام به، وهى بالفعل كذلك؛ فأين الآن يوسف السباعى الذى كان ملء السمع والبصر لسنوات عدة

---

* أستاذ الأدب العربى بجامعة لندن.

لعب فيها دور قوميسار الثقافة فى المؤسسة، ولكن هذا العرض الزائل يلعب فى واقع الحياة الثقافية أو الأدبية مجموعة مهمة من الأدوار تمكن حائزه من مضاعفة تأثيره ومن تسييد التيار الأدبى الذى ينتمى إليه، وتستهوى الكثيرين لاتخاذه نموذجاً يحتذى، وتغرى الآخرين بتكريس إنجازه مهما كانت هشاشته. بينما يساهم إعراض الشهرة عمن يستحقها من أصحاب الإنجازات المهمة والأدوار الطليعية فى تهميش دوره، والنيل من تأثيره، وإقامة العراقيل أمام إنجازه، وتأخير فرصة هذا الإنجاز فى تغيير خريطة علاقات القوى وتراتب القيم داخل الحياة الأدبية. وصحيح أيضاً أن هناك كثيرين من الكتاب الجادين الذين يعرضون عن الشهرة، وأن أصحاب الهموم الثقافية الأصيلة والإنجازات الإبداعية المتميزة لايعيرونها أدنى اهتمام، لأن همهم الأول هو الإبداع وارتياد الآفاق الجديدة وتشجيع المواهب الأصيلة، لكن الحركة الثقافية إذا ما كانت تتمتع بقدر من السلامة والصحة سرعان ما تكتشفهم، وتغدق عليهم اهتمامها، وتجلب إنجازهم إلى مركز الإشعاع الثقافى فيها، لأنها تدرك أنها المستفيد الأول من وضع هذا الإنجاز الأصيل فى مركز الاهتمام حتى يصبح حادياً للآخرين على اتباعه أو الحوار معه. أما الحركة الثقافية التى تتجاهل الذين يعرضون عن الشهرة برغم أهمية إنجازهم، فإن إعراضها هذا يعود عليها بأوخم العواقب، ويعرقل نموها ويصيب مسارها بالتخبط والركود، لأنه يتيح للأصوات المرتفعة التى تخفى جعجعاتها ضآلة إنجازها، وضحالة معرفتها، ووهن اجتهاداتها، أن تسود فى الساحة، وأن تصيب وجه الثقافة كله بالتشوه والتسطيح.

الحياة والدور والسياق

وكان عبد الفتاح الجمل، رحمه الله، من ضحايا هذا الخلل المتأصل فى حياتنا الثقافية، لأنه كان من الشخصيات الأصيلة التى أعرضت عن الشهرة برغم ضخامة دوره، وأهمية إنجازه، وصدق حدوسه. ولم يكن الزمن الذى أعرض فيه عن الشهرة حريصاً على بلورة القيم الثقافية الجادة الأصيلة التى جسدها فيه. لذلك، لم يضع إنجاز الرجل ولا القيم التى عمل على ترسيخها فى مكان الصدارة من الواقع الأدبى، وإنما تركها تعانى من النسيان والتهميش طوال العقدين الأخيرين، بعد أن أتاحت لجيل كامل من الكتاب المصريين الجدد فرص النشر واكتساب مجال للاحتكاك مع الجمهور، وتعزيز إمكانات الاستمرار فى العمل الثقافى والأدبى. ذلك لأننى أستطيع أن أزعم، وقد كنت من الذين عاشوا هذه الفترة بكل تفاصيلها، أنه لولا دور عبد الفتاح الجمل المهم فى مطلع الستينيات، وحساسيته الأدبية المرهفة التى مكنته من استشراف رؤى هذا الجيل الجديد من الكتاب وهى تتخلق وتتبلور ويتصلب عودها على يديه وبفضل من اهتمامه وتشجيعه، لتأخر ظهور عدد كبير من أعمال هذا الجيل الجديد وأصاب بعض كتابه الإحباط الذى ربما صرفهم عن الكتابة أو عرقل خطواتهم على دربها، على الأقل. وكان هذا الاهتمام بأعمال الكتاب الجدد، فى ذلك الوقت، من القيم الأصيلة التى رسخها عبد الفتاح الجمل وحدد معالمها منذ بواكير حياته الثقافية.

وحينما أكتب اليوم لرثاء عبد الفتاح الجمل، فإننى أشعر أننى أكتب عن عالم كامل من القيم الجميلة التى جسدها هذا الإنسان المصرى النادر، وحرص عليها على مدى حياته الثرية المعطاء. فقد كان عبد الفتاح الجمل الذى رحل عن عالمنا فى ١٤ فبراير ١٩٩٤، كاتبا أدار ظهره لسيرك الكتابة والشهرة والألاعيب السياسية والإعلامية، وتعفف عن صغائر الصراع على النفوذ والمكاسب والسطوة، ولكنه استطاع مع ذلك أن يفرض على الواقع الأدبى نموذجاً مغايراً للنمط الشائع الذى يعتمد على الكم أو على اللعبة السياسية أو عليهما معاً، ومثالاً للكاتب الملتزم بشرف الكلمة وقدسية الإبداع وهموم مجتمعه وصبواته. ولد فى ٢٢ يوليو ١٩٢٣ فى قرية محب التى خلدها فى أعماله فيما بعد. وعاش طفولته فى القرية وتلقى تعليمه

الأول فيها وفي عاصمة إقليمه دمياط، ثم التحق بجامعة الإسكندرية وتخرج مع أول دفعة من كلية الآداب فيها عام ١٩٤٦. وكانت هذه الجامعة قد تأسست عام ١٩٤٢ تحقيقاً لرؤية طه حسين التي بلورها في كتابه المهم (مستقبل الثقافة في مصر) الذي كتبه في صيغة تقرير لوزارة المعارف عقب توقيع معاهدة ١٩٣٦ التي فتحت الباب أمام الأمل في الاستقلال، وإرساء دعائم مشروع ثقافي ووطني جديد. وكان طه حسين الذي حلم بثقافة مصرية عربية مفتوحة على البحر الأبيض المتوسط، قد عين مديراً لتلك الجامعة الوليدة حتى يبلور شخصيتها العلمية الجديدة. واستقدم لها طه حسين في ذلك الوقت خيرة شباب أوروبا من العلماء والدارسين للتدريس بها. وليس أدل على ذلك من أن عدداً من أبرز أدباء الإنجليزية المعاصرين قد عملوا بالتدريس بها في ذلك الوقت، مثل الشاعرين د.ج. إنرايت وجون هيث ستبس، والناقد روبرت ليديل، فضلاً عن حياة الروائي الإنجليزي لورانس داريل بالمدينة في ذلك الوقت وإن لم يدرس بالجامعة، وأن مؤسس البنيوية في الأدب والنقد رولان بارت ومؤسس نظريات الإشاريات semiology الحديثة جريماس كانا يعملان بها في تلك الفترة، بل إن بدايات رولان بارت البنيوية ولدت فيها عقب تعرفه بها على جريماس وتطبيقه بعض تصوراته اللغوية في الأدب. وكان بالجامعة أيضاً جون جرينييه أستاذ الكاتب الأشهر ألبير كامو. في هذه الجامعة الوليدة التي سعت إلى إعادة مجد الإسكندرية القديم، والتي كانت تعج بالجديد، درس عبد الفتاح الجمل اللغة والأدب، وأرهف حسه بأهمية التجارب الجديدة. ومن وعيها بضرورة الانفتاح على العالم استمد رغبته في السفر أثناء سنوات الدراسة إلى أوروبا. لكن العامين الأولين من دراسته كانا عامي حرب، فلم يتمكن من تحقيق تلك الرغبة، وما أن وضعت الحرب أوزارها حتى وضع نفسه على ظهر أول باخرة مبحرة من ميناء الإسكندرية وسافر إلى الشمال؛ حيث أمضى عطلة الصيف متسكعاً في عدد من مدن أوروبا.

وحبب إليه السفر المغامرة واكتشاف العالم، وظل هذا الحب حاديه بعد ذلك لزمن غير قصير. لذلك، كان طبيعياً أن يضيق بالتدريس الذي عمل به بعد تخرجه، خاصة لأنه أخذه إلى عوالم الصعيد المقفولة، وهو ابن الشواطئ المتوسطية الفسيحة. وحاول هناك التنفيس عن موهبته المكبوتة من خلال إقامته معرضاً للتصوير الفوتوغرافي في أسيوط عام ١٩٥٣، ولكنه لم يحقق منه ما أراد، اللهم إلا إرهاف حسه التشكيلي المتوقد الذي سيلعب دوراً كبيراً في قابل الأيام. وما كانت إقامة المعارض لتتلاءم وطبيعته الخجولة العزوفة عن الشهرة والاستعراض. لذلك، آثر أن يواصل الحلم بالتغيير وبالسفر في العالم والتأثير الهادئ فيه، فترك التدريس عام ١٩٥٥ بعد أن عمل به أعواما عدة لم يستطع أن يوفق فيها بين عمله ورغبته في التجريب واستشراف البقاع المجهولة من الفن والحياة. وعاود السفر في العالم حينما صعد من جديد على ظهر باخرة عبرت به المتوسط الذي ولد عند شواطئه ودرس في عاصمة حضارته الهيلينية. وأمضى في أوروبا عاما تنقل فيه بين اليونان وفرنسا وعدد من بلدان أوروبا، متسكعاً، متصعلكاً، يوسع أفق تجاربه وحدود ثقافته ويرهف حساسيته بالفن والعالم. صحيح أن الحظ لم يسعده بأن يبعث إلى أوروبا لسنوات، كما أسعد زملاء له من دفعته نفسها، مثل محمد مصطفى بدوي وعبد الحميد صبرة ومصطفى صفوان ومحمود مرسي ومحمد عبد المتعال قذال وسامي علي وغيرهم، لذلك سافر هو بطريقته؛ فقد كان حاديه رفاعة الطهطاوي وطه حسين ومحمد حسين هيكل وتوفيق الحكيم ومحمد مندور ورهط طويل من الذين سافروا للاستزادة من المعرفة، وأسسوا السفر من أجل المعرفة بوصفه مهمة في تاريخنا الأدبي. ولما عاد من تلك الرحلة عام ١٩٥٦، كان من الطبيعي أن ينضم إلى أسرة

هذه المطبوعة التجريبية الوليدة «المساء» التى خرجت كالعنقاء من رماد حريق العدوان الثلاثى على مصر؛ عنقاء طالعة بقوة الحلم، وسلطة التحدى، وسلطان الرغبة فى اجتراح المعجزات، لاتبالى بفقر إمكاناتها، لأنها مزهوة بوفرة عطائها وبيقينها بعدالة حلمها فى غد جديد، ووطن حر، وشعب سعيد.

«المساء» وجيل الستينيات

وبعد سنوات قليلة، وطد فيها عبد الفتاح الجمل مكانته فى «المساء»، بدأ عام ١٩٦١ الإشراف على صفحته الأخيرة التى كانت مخصصة للآداب والفنون، والتى تولى الإشراف عليها قبله على الراعى ثم فاروق منيب. وبعد عام واحد (١٩٦٢) أصدر الملحق الأدبى والفنى لجريدة «المساء» الذى كان يصدر فى أربع صفحات كل أربعاء، واستمر فى الصدور أعواماً عدة، وكان له فى تلك الفترة دور ثقافى أهم من الدور الذى كان يقوم به ملحق جريدة «الأهرام» الأسبوعى الذى كان ضعفه فى عدد الصفحات وأضعاف أضعافه من حيث الإمكانات المادية والسياسية التى كانت مكرسة له، فقد كانت تلك الفترة هى ذروة ازدهار مؤسسة «الأهرام» ومحمد حسنين هيكل. ومع ذلك، نستطيع الآن، وبعد انصرام ثلث قرن على تلك الفترة التى تبدو الآن غابرة وبعيدة، أن نؤكد أن فاعلية هذا الملحق الأدبى والفنى لجريدة «المساء» من الناحيتين الأدبية والثقافية كانت أضعاف فاعلية ملحق «الأهرام» الشهير. لأن ملحق «الأهرام» بالرغم من أنه كان يصدر فى ضعف عدد صفحات ملحق «المساء»، لم يكن كله مخصصاً للأدب والفن، ولم تكن المساحة المخصصة للأدب والفن فيه تزيد على نصف مساحة ملحق «المساء» بأى حال من الأحوال. لكن الفرق المهم بين الملحقين لم يكن فارقاً كميا بالرغم من أهمية الفرق الكمى من حيث الدلالة والقيمة، ولكنه كان فرقاً نوعيا؛ لأنه بينما كان يهتم الجزء الأدبى والفنى فى ملحق «الأهرام» بالثقافة المكرسة والنجم الواحد، كرس ملحق «المساء» الأدبى والفنى جل صفحاته للثقافة الطليعية ولتعدد الأصوات والاجتهادات. وبينما كانت القيم التى كان يرسيها ملحق «الأهرام» من النوع الذى يمكن دعوته بقيم ثقافة المؤسسة، بمعنى توحد الرؤية الإيديولوجية للملحق برؤية المؤسسة السياسية المسيطرة، كانت القيم التى يرسيها عبد الفتاح الجمل فى ملحق «المساء» الأدبى والفنى هى قيم ثقافة الشعب، وثقافة المعارضة، وثقافة الحرية. وبينما كانت الحساسية الأدبية التى يكرسها ملحق «الأهرام» بإشراف لويس عوض وتوجيهه هى الحساسية السائدة والتقليدية، كانت الحساسية التى يدعمها عبد الفتاح الجمل ويبلورها بشكل فعال هى الحساسية الجديدة بنزعتها الحداثية وبتأسيسها الأنا الحديثة التى تحتفى بالسؤال، وتنأى عن المكرس، وتشكك فى البديهيات القديمة، وتستشرف المستقبل.

فقد استقطب الملحق حوله من البداية كل المواهب الجديدة الطالعة من بوتقة التحولات الاجتماعية الجديدة التى كانت مصر تشهد ذروة مدها الكبير آنذاك، لأنه ما أن جاءت الستينيات حتى كانت ثمرة الإصلاحات التعليمية الكبرى التى أنجزها طه حسين العظيم قد بدأت تؤتى ثمارها. فعندما جاءت آخر وزارات «الوفد» إلى الحكم عام ١٩٥٠، كان قانون التعليم الإلزامى الذى أصدرته حكومة الوفد فى بدايات الأربعينيات قد راكم عدداً كبيراً من المتعلمين من أبناء الفقراء الذين وجدوا أن سبل التعليم الثانوى أمامهم مسدودة. فأصدر طه حسين، وزير المعارف فى آخر حكومة للوفد، قانون مجانية التعليم الثانوى، وفتح الباب أمام أبناء الفقراء للاستزادة من التعليم الذى كان يعتبره حقا لكل مواطن كالماء والهواء. وبعد سنوات قليلة فتح جمال عبد الناصر أبواب الجامعة بالمجان كذلك للذين أتاح لهم طه حسين فرصة التعليم الثانوى. لذلك، ما أن جاءت الستينيات حتى وجدت جيلاً كاملا من أبناء الطبقات الوسطى والفقيرة قد حصل على قدر كاف من التعليم يؤهله

للتعبير عن عالم هذه الطبقات وللكتابة عنه؛ لا من منظور المراقب الخارجي، وإنما من منظور المعايش الذى خبر هذا العالم، وعرف إيقاعاته التحتية، ومارس طقوس الحياة المتميزة فيه. وكان من الطبيعي أن تكون كتابة هذا الجيل الجديد مغايرة وإشكالية، بل متصادمة أحيانا مع السائد المألوف. وكان من الطبيعي أن يركز هذا الجيل فى البداية على قطيعته مع السائد التى تبلورت فى صرخة محمد حافظ رجب الشهيرة «نحن جيل بلا أساتذة»، بدلا من إبراز العناصر المشتركة بينه وبين أسلافه من الكتاب والفنانين، بالرغم من كثرتها.

وكان من حسن حظ هذا الجيل ـ الذى عرف فيما بعد باسم جيل الستينيات، والذى بدأ كثير من كتابه بالنشر فى بيروت قبل أن تفتح لهم المنابر فى القاهرة ـ أن بداية تعبيره عن نفسه شهدت تولى الراحل الكبير يحيى حقى رئاسة تحرير مجلة «المجلة» وإشراف عبد الفتاح الجمل على الصفحة الأدبية فى «المساء» ثم على ملحقه الأدبى والفنى بعدها. وإذا كنت قد تحدثت عن دور يحيى حقى الكبير بالنسبة إلى هذا الجيل فى مجال آخر، فإن دور عبد الفتاح الجمل لايقل عنه أهمية بأى حال من الأحوال. وليس غريباً أو من قبيل المصادفات أن هناك الكثير من العناصر المشتركة بين الرجلين، وأن يحيى حقى نفسه كان يكتب بابا أسبوعيا بعنوان «على باب الله» فى صفحة «المساء» الأخيرة التى يشرف عليها عبد الفتاح الجمل، واستمر فى كتابة هذا الباب طوال إشراف عبد الفتاح الجمل على الصفحة، كما كتب بشكل منتظم فى ملحق «المساء الأدبى والفنى» حتى توقف، بل رفض أن يكتب فى ملحق «الأهرام» عندما كان للملحق «الأهرام» شأن ومكان، وعندما كانت الكتابة فيه نوعا من التكريس. فقد كان الرجلان يؤمنان بأهمية استقلال الكاتب والكتابة عن المؤسسة، ويرفضان كل أشكال التكريس الرسمية، لأن فهمهما للكتابة يتناقض والمفهوم نفسه. وكانا يدركان قيمة العمل العام الذى لا يكرس للتمجيد الشخصى، وإنما للقيام بدور القاضى فى حيدته ونزاهته. ولذلك، رفض يحيى حقى أن يذكر اسمه فى «المجلة» فى أى مقال لأن فى ذلك انتقاصا من شأن الكاتب والمحرر معاً. كما آثر عبد الفتاح الجمل ألا ينشر لنفسه فى الملحق. فقد كانت لعبد الفتاح الجمل الحساسية الأدبية نفسها التى تسعى دائماً لاستشراف الجديد، والكشف عنه وإتاحة الفرصة له. وقد أتاحت لى الظروف أن أعرف عبدالفتاح الجمل منذ بداية الستينيات، ونشرت فى صفحته عام ١٩٦٢ أول مقال لى ينشر فى مصر، ثم واصلت الكتابة معه لسنوات عدة فى الصفحة الأخيرة ثم فى الملحق الأدبى والفنى منذ بدايته وحتى إغلاقه. ومن خلال معرفتى به عن قرب، التى استمرت لسنوات عدة، عاصرت فيها دوره المهم الذى أعطى الفرصة لجل أبناء جيلى من الكتاب والمبدعين، أستطيع أن أتحدث هنا عن بعض القيم الأساسية التى أرساها هذا الراحل الكبير.

القيم الثقافية

كانت القيمة الأولى التى أرساها عبد الفتاح الجمل هى أن العمل الأدبى الجديد من قصة أو قصيدة أو مقالة نقدية ، هو القيمة الأولى التى يجب الاحتفاء بها بتجرد مطلق. فالعمل عنده يستمد قيمته من أدبيته لا من مكانة صاحبه أو شهرته أو تاريخه. وكم رفض من أعمال لكتاب مشهورين وفضل عليها أعمال كتاب لم ينشر لأى منهم حرف من قبل. وكان يتعامل مع كل الأعمال التى تقدم له بالاهتمام والاحترام نفسيهما، يقرأها بعناية ويفرزها بحياد قاض يدرك فداحة مسؤوليته وأهمية قراره ونزاهته. وما أن يقرر أنها تستحق النشر حتى يحتفى بها بالدرجة نفسها، من حيث جمال الإخراج و«التوضيب» ـ وكان، رحمه الله، فنانا فى الإخراج الصحفى ـ فينشرها بشكل لائق وإخراج يضفى عليها الألق والرونق والجمال. فما دام العمل قد استحق النشر عنده فلابد من نشره فى أليق صورة ممكنة. وكان يكتب

اسم أصغر كاتب بالحجم نفسه والحرف الذى يكتب به اسم أكبر كاتب فى «المساء» وهو يحيى حقى. وكان يحيى حقى أكبر كتاب «المساء» قامة وقيمة، وقد آثر الاستمرار فى الكتابة فى «المساء» ورفض «الأهرام». ومع هذا، فقد كان عبدالفتاح الجمل ينشر اسمه فى صفحته بالحجم نفسه الذى ينشر به اسم أصغر كاتب لم ينشر شيئاً من قبل. كانت الأسماء فى هذا الوقت لاتنضد بالحروف، وإنما يصنع لها كليشيهات جميلة ذات أحجام كبيرة بارزة. وكان عبد الفتاح الجمل يهتم بالفن التشكيلى ويتميز بحس راق فى هذا المجال. وكما أفسح المجال للكتاب الجدد من أبناء جيل الستينيات، فقد فعل الشئ نفسه بالنسبة إلى الرسامين الجدد من أبناء الجيل نفسه.

أما القيمة الثانية التى أرساها، فهى قيمة الأمانة المطلقة فى التعامل مع الكتاب الجدد، لايهدهد مخاوفهم وإنما يبتعث فيهم الثقة بموهبتهم، والحرص المستمر على تنميتها وصقلها. يلفت نظرهم إلى مواطن القوة فى عملهم دون أن يجامل ولا ينافق، ويعمد إلى مناطق الضعف والقصور فيبرزها، ويوجه الكاتب إلى العناية بها والتخلص منها. كان قلمه أحيانا كمبضع الجراح الذى يزيل الأجزاء المريضة بمهارة ودونما مساس بالأجزاء السليمة، بل من أجل بلورتها وتخليصها من الوهن وإبرازها بمظهر الصحة والعافية. وكان تأثيره فى ذلك المجال كبيراً، ساهم بلا شك فى بلورة ملامح الكتابة الجديدة وإبراز خصائصها المميزة، ولأنه كان يتعامل مع كل الكتاب بندية تتجنب معاملتهم باستعلاء على أنهم أصحاب مواهب غضة أو هشة تستحق الحنو، فقد لقيت قسوته البادية احترام الكثيرين وتقديرهم. صحيح أن البعض قد نفر من قسوته البادية، ولم يتمكن من استكشاف ما تحتها من حب حقيقى لا نفاق فيه ولا رياء، ولكن الإخلاص والتفانى اللذين يتعامل بهما مع الكتاب الجدد كانا يتغلبان عادة على النفور الظاهر، خاصة أنه ما أن يرى شيئا من موهبة، حتى ولو لم تكتمل للعمل كل عناصر النجاح، حتى يدفع بالعمل للنشر ويضع الكاتب أمام مسؤوليته وأمام الجمهور، لأنه كان يدرك دور النشر والتعريض للضوء فى صقل الموهبة ودفع الكاتب الجاد للتجويد.

أما القيمة الثالثة التى أرساها، فهى قيمة الإيثار قبل الأثرة، والوعى بأن الدور العام لابد أن يكرس لخدمة المصلحة العامة لا لتحقيق المكاسب أو المآرب الشخصية. فقد كان هذا المكتشف الكبير للمواهب والطاقات الإبداعية الجدية ، الذى يكرس كل جهده لوضع إنجازاتها على خريطة الواقع الثقافى، آخر من يهتم بإنجازه الإبداعى الخاص. فلم نعرف طوال سنوات الستينيات إلا كتاباته الصحفية التى كانت تتسم بقدر كبير من التميز والرهافة والإبداع. ولما أغلقت هجمة السبعينيات الشرسة أمامه منافذ القيام بهذا الدور الأثير لديه بزحف الجهل والتخلف على صحيفته، وتنحيته عن مكانه فيها، طلع علينا بروايته الأولى الجميلة (الخوف) عام ١٩٧٢ وتبعها بـ (آمون وطواحين الصمت) عام ١٩٧٤، ثم (وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا) عام ١٩٧٩، وترجم (خرافات إيسوب) عام ١٩٨٣، ثم أصدر (حكايات شعبية من مصر) عام ١٩٨٥، وفى عام ١٩٩٢ أصدر روايته الكبيرة (محب) التى خلد فيها قريته بطريقة لم يسبقه إليها كاتب مصرى من قبل، باستثناء عبدالحكيم قاسم، بالرغم من كثرة ما كتب عن القرية المصرية منذ مطلع هذا القرن وحتى الآن. وقد خلف لنا كل هذا الميراث الجميل الذى علينا أن نعكف عليه فى فسحة من الوقت. ورحل فى ١٨ فبراير ١٩٩٤، طاويا برحيله صفحة من أهم الصفحات المضيئة فى تاريخ الثقافة العربية المعاصرة.

أما القيمة الرابعة التى أرساها عبد الفتاح الجمل من خلال عمله العام، فهى قيمة استقلال الثقافة وعدم

إخضاعها للمؤسسة. فدون هذا الاستقلال لا يمكن الحديث عن استقلال الكاتب أو الحفاظ على كرامته، ناهيك عن الاعتزاز بها. صحيح أنه كان يعمل فى مؤسسة من مؤسسات الدولة هى دار التحرير للطباعة والنشر، ولكنه استطاع أن يجعل صفحة «المساء» ثم ملحقه الفنى والأدبى من بعدها، ساحة مفتوحة للثقافة المستقلة عن المؤسسة، ولإبراز الدور النقدى للكتابة فى مرحلة قل فيها النقد العلنى أو انعدم، وانتشر فيها الخوف مع الهواء فى كل موقع. واحتاج الأمر إلى شجاعة فارس من هذا النوع النادر الذى يحارب «طواحين الصمت» دون الوقوع فريسة لحرب «طواحين الهواء». فقد كان يدرك أهمية العمل الدؤوب فى صمت ومثابرة، فلا يفل الصمت إلا الصمت، ويقدر فى الثقافة نقديتها ودورها التثويرى فى الواقع. وكانت القيمة الخامسة التى أرساها هى الوعى بأن استقلال الثقافة ونقديتها لايتحققان إلا من خلال تأكيد تجريبيتها وطليعيتها. ومن هنا، كان البحث عن الكتاب الجدد هما أساسياً من هموم هذا البناء المصرى الكبير الذى شيد صرحه المتميز فى زمن كان فيه كتاب المسلات ينقشون على أعمدتها نصاً مغايراً للنص الذى بلورته صفحته. وكانت القيمة السادسة التى بلورها هى الترفع عن التدنى والمشاركة فى طقوس الهدم اليومية التى كانت تمارس ضد كل جديد ومغاير. فقد كان إنسانا بالغ الاعتزاز بكرامته وبكرامة الذين يحبهم، فى عصر كانت الكرامات تمتهن فيه بسهولة ويسر. كما عمل ما وسعه الجهد لحماية الكتاب من مهاوى الانخراط فى هذه الطقوس التدميرية التى تتفشى فى زمن الخوف والصمت وانعدام الأمان. هذه القيم الكثيرة المتكاملة تقدم لنا بعض ملامح الدور الكبير الذى نهض به هذا الراحل الكبير أثناء عمله العام، والذى أجمع على الإشادة به كل الذين تحدثوا عن رحيله أو تذاكروا بعض فضله عليهم.

الإنجاز والقيم الإبداعية

أما الإنجاز، فإن أمر الحديث عنه واستيعاب كل أبعاده أكبر من طاقة هذه الدراسة الوداعية. لأن يقينى أنه كلما ازداد وعى الحركة الأدبية بنفسها وبقيمها الأصيلة، عكفت فى قابل الأيام على هذا الإنجاز وكشفت عن إسهاماته المتعددة. فبالرغم من قلة عدد الأعمال الإبداعية التى كتبها فى العقدين الأخيرين من حياته، فإن أهمية هذه الأعمال القليلة التى تطرح قيمة الكيف المتميز فى مواجهة الكم المكرور هى التى ستدفع النقد فى قابل الأيام إلى الاهتمام بها والكشف عما تنطوى عليه من ثراء مذخور. فقد استطاع أن يبلور فى كل عمل من هذه الأعمال مجموعة من القيم التعبيرية والإبداعية لا تقل أهمية عن القيم الثقافية التى صاغها فى عمله. وأولى هذه القيم الإصرار على التفرد وعدم الانخراط فى السائد والمألوف. وهذا الإصرار عنده هو رديف الإبداع ذاته، لأن الإبداع لديه عمل يسرى فى كل جزئية من جزئيات النص وينتاب كل مفردة من مفرداته. فقد استطاع أن يجعل كل نص من نصوصه عملا متميزاً تستطيع أن تفرزه من بين عشرات الأعمال حتى لو لم يكتب عليه اسمه. ولا أعنى بهذا تفرد لغته، فلدينا كثرة من الكتاب الذين استطاعوا أن يخلقوا لغتهم الخاصة المتفردة، وإن كان تفرد اللغة عنصراً من عناصر هذه القيمة؛ ولكننى أعنى بهذا تفرد رؤيته فى المحل الأول، وهذا من الأمور النادرة بين كتابنا. فلعبد الفتاح الجمل:

> «نظرة خاصة ورؤية متفردة للجسم الإنسانى، وللحياة البشرية داخل الطبيعة بمظاهرها المتعددة. توحد بين الإنسان وبيئته، وتجعل من جسده ومشاعره وعواطفه، بل وأفكاره، ظواهر طبيعية مطابقة لما فى هذه البيئة من مظاهر طبيعية من ناحية حيويتها وشكلها وفاعليتها. وما ينطبق على الجسد البشرى

ينطبق فى هذه النظرة على المصنوعات الإنسانية، من مبان وأدوات وغير ذلك من عدة الحياة والعمل اليومى. كلها تتوحد، وكلها تحمل دلالات مشتركة، وسوف يتعلم القارئ الكثير من هذه النظرة، وسوف يدرك أن وراء هذا التوحيد محبة فريدة، ومعرفة عميقة بالنفس البشرية، وبالطبيعة فى جميع صورها»[١].

أما القيمة الثانية، فهى السعى إلى بلورة ما يمكن تسميته بالكتابة المصرية الخالصة التى تستقطر عصارة الثقافة المصرية التحتية وتبلور إيقاعاتها الدفينة وطقوسها الريفية الخالصة التى تحولت على يديه إلى جواهر ثمينة يمتزج فيها عبق العامية بنكهة الفصحى، ويتواصل فيها التدفق بالتلقائية العذبة الحميمة. هذه المعرفة الحميمة بالتجربة وبكل دقائق ما يتحدث عنه ويتعامل معه فيها، هى التى تجعل للكتابة الأدبية عنده مذاقها الخاص:

«ففى فن عبد الفتاح الجمل تعتبر الحواس الخمس الطريق الأصلى للمعرفة. ولهذه الحواس من المكانة ما يفوق فى قدرته مكانة العقل والنظر المجرد. ويمارس الكاتب حواسه الخمس فى فنه، مجتمعة دائماً متآزرة، تتبادل القوى والدلالة. فهو يلمس اللون، ويسمع الرائحة، ويستطعم المنظر ويذوقه، ويزن الحركة بجميع الحواس، ويحيل الفكر والعاطفة والشعور الدفين إلى محسوسات تجريبية، تجعلها فى نفس مباشرة الإحساس. وهذا طريق وأسلوب ساحر لاينفد جماله أو ثراؤه»[٢].

وكانت مغامرته الشيقة فى لغة التعبير الأدبية هى القيمة الإبداعية الثالثة التى أرساها وهو يحاول أن يخلق هذه اللغة المصرية المتميزة التى تنفض الغبار عن أسرار العربية المكنوزة وراء الاستخدامات العامية التى يترقرق فيها الشعر، شعر اليومى المترع بالتوهج والإحساس. هو فى هذه الناحية صاحب مغامرة لا تعادلها إلا مغامرة يحيى حقى وعبد الحكيم قاسم فى هذا المجال؛ مغامرة تقدح المفردات العامية بالمفردات الفصيحة، وتحيل التعبير إلى أداة للتصوير لها وضوح الألوان والخطوط ولمسات الفرشاة؛ لغة تستحيل فيها المفردات إلى صور حية تنبض وتتحرك؛ لغة تسلك المفردات العامية القح فى سياقات وتراكيب بالغة الفصاحة؛ فتنتظم الجملة كالدر المنظوم، فقد:

«خص الله عبدالفتاح بعبقرية لغوية تجعل كلماته تتقلب فى طاسات جمله وتعبيراته كما يتقلب السمك الحى إذا خرج من الماء أو وضع فوق النار. كانت رؤيته وتعابيره اللغوية حية حياة فريدة وساخنة، حارقة كأنها خارجة من النار، ومع ذلك كان يقدمها لنا، ويشجعنا على تناولها دون أن تحرق أيدينا أو أفواهنا، ولكنها تعطينا نعمة كبيرة من الإحساس والمعرفة والرؤية للوجود والكينونة»[٣].

أما القيمة الرابعة، فهى التجريب المستمر الذى جاب فيه أصقاعا جديدة لا توازيها إلا مغامرة بشر فارس وعادل كامل وبدر الديب من قبله. وهو لذلك من أكثر كتاب جيله تأثيراً على الأجيال اللاحقة من الكتاب، وأشدهم اهتماما بتواصل الأجيال الإبداعية، فليس ثمة كاتب مصرى اليوم له قيمة أدبية أو فكرية لم يؤثر عليه عبد الفتاح الكاتب أو الإنسان، لأن عبد الفتاح الجمل كان من أكثر كتاب جيله ممارسة لدور الكاتب فى توجيه الشبان الذين يطرقون أبواب الفن على استحياء ماداموا يتمتعون بالثقافة والموهبة. وقد حاول أن يرسى من خلال كم إنتاجه وكيفه معاً، ومن خلال الأدوار التى لعبها، أو التى تعفف عن لعبها، مجموعة من القيم الأدبية والفكرية والجمالية الرائدة التى جلبت عليه أحيانا الكثير

من المتاعب والمنغصات، وإن لم تذهب معاناته فى سبيلها بدداً. وكانت القيم التى سعى إلى إرسائها فى أعماله الإبداعية القليلة تستهدف رفد الثقافة المكتوبة بكل ما فى الثقافة الشفهية من غنى وكثافة. وكانت السخرية الشفيفة الحادة معاً هى واحدة من القيم الإبداعية المهمة فى إنجازه، فيها ابتعاث للجاحظ العظيم فى ولعه بالفكاهة وحرصه على ألا يكون نصيبها من العمق أقل من نصيب أكثر النصوص جدية وجهامة. لذلك، فإن فكاهته مترعة بالحكمة والبصيرة الثاقبة، لأنها تنهض على الوعى بأن المفارقة هى مفتاح البناء الفنى، وعلى إعلاء قيمة الثقافة الشفهية ومزجها بالثقافة المكتوبة بحساسية وشاعرية فائقتين، وعلى الاستيعاب الحساس للتراث الشعبى والمكتوب.

ولأترك بدر الديب ليبلور لنا بعض ملامح هذه القيمة الأساسية فى إنجازه، لأننى لن أستطيع أن أفعل ذلك مثله:

«كان عبد الفتاح كاتباً ساخراً، وما أصعب تحديد حدود سخريته ومعناها. لقد كانت سخريته دائماً تحمل رؤية بصرية حسية بكل جوانب الواقع المادية والخلقية والروحية دون تعال أو ادعاء للمعرفة؛ ولكنها سخرية تتسلل بما لديها من قدرة تشكيلية وتصويرية على إبقاء الصورة فى العين، وإدخالها بصورة غريبة إلى الأنف والأذن وحتى الجلد. لقد كنت أقرأ عبد الفتاح الجمل بكل حواسى، وكانت قدرته دائماً على أن يخاطب كل الحواس دفعة واحدة وفى آن واحد. أليس علينا أن ندرس هذه القدرة وأن نتعرف على آلياتها الدقيقة التى كان يستعملها ويمارسها وكأنه حرفى عبقرى يدق على النحاس أو الخشب أو يصنع النسيج أو الزجاج ـ والصور عليه ـ بعين مبصرة وحواس كلها واقفة كأذن الكلب الحارس للرؤية، والفنان الحريص على أن ينقل للقارئ الرؤية كاملة وتفصيلية فى أضيق حدود التعبير وأكثرها اختزالا. وكانت سخرية عبد الفتاح تحب الوجود، وتحب الحياة، وتحب الكائن الموجود حياً أو جامداً، نباتا أو حيوانا أو أداة من أدوات المنزل والقرية من حوله»[٤].

وقد كان عبد الفتاح الجمل يستخدم لغة القص وكل تقنياته وهو يكتب المقال أو أدب الرحلات، ثم يقحم عدداً من تقنيات المقال على القص فيزداد الاثنان تألقا. وكان يدرك فى كل ما كتب جوهرية العلاقة المهمة بين الناسوت والكلموت فى عالمه، ويستخدم بمهارة فائقة البنية الأليجورية أو بنية الأمثولة الرمزية فى كتاباته الإبداعية. فعبد الفتاح الجمل من الكتاب الذين يكرسون حياتهم لإرساء القيم الأدبية والفكرية والأخلاقية معا، وما أن تترسخ قيمة من القيم التى يرسيها حتى يتركها، ويصرف كل همه لإرساء قيمة جديدة تكتمل بها منظومة القيم التى كرس لها حياته الأدبية ونشاطه الثقافى الكبير. ومن أهم هذه القيم احترام الكتابة وعدم ابتذالها بالتردى أو التكرار، والحرص على ألا يميع الكاتب كشوفه وإنجازاته، ناهيك عن السطو على كشوف الآخرين أو استعارة أقنعتهم، والإيمان بأن أمانة الكاتب وإخلاصه لفنه وللغته ولثقافته هما مهمته الأولى. ولنتأمل هذه الكتابات واحدة بعد الأخرى بشئ من التفصيل.

الخوف والكلاب والبشر

(الخوف)[٥] هى أول أعمال عبدالفتاح الجمل الإبداعية التى صدرت طبعتها الأولى فى يونيو ١٩٧٢، كأن عبدالفتاح الجمل لم ينصرف إلى تجربة الإبداع والكتابة الروائية، وإلى تحقيق موهبته الفردية، إلا بعدما حرم من الدور الجمعى الذى كرس له جل حياته

الثقافية حتى ذلك الوقت، وهو إتاحة الفرصة للآخرين للتعبير عن مواهبهم، واكتشاف هذه المواهب وتعريضها لضوء الواقع الثقافى عله يقيم معها علاقة جدل وحوار. كأن عبدالفتاح الجمل قد خلق أساسا ليقوم بدور قائد الأوركسترا الذى يصوغ رؤاه وأحلامه لا من خلال إبداعه الفردى، وإنما من خلال التوليف بين معزوفات الآخرين، وتنظيم هذه المعزوفات فى جوقة من الأنغام المتغايرة والمتفردة والمتكاملة معا، ليخلق من خلال سيمفونيتها الجمعية تلك الحساسية الأدبية الجديدة التى أكسبت الكتابة الإبداعية والنقدية مذاقها الفريد. صحيح أنه كان يكتب بين الحين والآخر، إبان فترة الستينيات الزاهرة، تلك القطع الصغيرة فى «يوميات الشعب» قبل أن يشرف على صفحة «المساء» الأخيرة، ثم فى الملحق بين الحين والآخر، وهى قطع صغيرة كانت تتألق فيها اللغة وتكشف ملاحظتها عن حدة البصيرة، وبراعة الانتقاء والتوليف بين المتجاورات، بل المتنافرات فى أحيان كثيرة (وهى نصوص على درجة كبيرة من الأهمية أرجو أن يعكف عليها أحد مريديه فيجمعها ويصنفها ويصدرها لنا فى كتاب)، لكن اهتمامه بالهم الجمعى وبموهبة الجيل الجديد، لم يتح له الفرصة للعكوف على عمل كبير إلا عندما أجبرته تحولات بداية عقد السبعينيات العصيب، وهو من أكثر العقود إظلاماً فى تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة، على الاعتكاف فى بيته، وحرمته من الدور الذى أداه فأحسن أداءه. وقد آثر عبدالفتاح الجمل فيما يبدو أن يواصل بالإبداع الدور الذى حرم منه عندما نحى عن العمل الثقافى الذى كرس له أبهى سنوات عمره، وأن يتعزى بهذا الإبداع عن الدور الذى حرم منه، لأن الكتابة الإبداعية عنده، فى تحولاتها وتشكلاتها المختلفة عبر الأعمال القليلة الكبيرة التى خلفها لنا، تتسم هى الأخرى بخاصية التوليف نفسها بين المعزوفات المتغايرة والمتفردة والمتكاملة، كأنها تكملة للدور نفسه ولكن بشكل مغاير وأدوات جديدة.

وتكشف لنا روايته الأولى (الخوف) عن هذه المواصلة، لأنها تنطوى فى بعد من أبعادها على استمرار لدوره فى تأسيس كتابة جديدة وترسيخ رؤى إبداعية وفنية مغايرة للسائد والمألوف، لأن الكتابة فى هذه الرواية هى من نوع التنقيب فى طوايا الذاكرة الجمعية، ولم شمل الثقافة التحتية للقرية المصرية، وإعادة إنتاجها فى خليط يكشف عن روحها الأصيلة وجوهرها المصفى. ولهذا كانت السخرية هى عمودها الفقرى، لأن السخرية هى أداة القرية المصرية فى التعبير عن رؤيتها للوجود وعن تصورها الحميمى للعالم. وهى سخرية مترعة بالحكمة، وحافلة بالتجارب الموجعة التى يصبح فيها التجريح نوعا من فصد الدم الضرورى لتحقيق الشفاء من الأوجاع. وتستحيل فيها السخرية من الذات إلى أداة لإرهاف الوعى بهوية هذه الذات وحقيقتها، وإلى وضعها فى خريطة الوجود التى تتساوى فيها الكائنات أمام عين الفنان. لذلك، كانت تلك البداية الشعرية اللماحة للرواية:

«الدماء لا تتوارد إلى وجه الشمس، وتتأهب للرحيل وراء رؤوس النخيل، إلا بعد أن يقف أمام بيتنا، المداح والمتسول يقفان فى الصباح، أما هو فلحظة الغروب تماما. هو كلب بعينه، الوحيد فى قريتنا الذى له اسم، ليس اسما عصريا كأسماء كلاب المدن، ولا حتى اسما بلديا، ولكنه اسم بالتبعية كتليفون العمدة، وحمارة مراد، وجنينة السجان، وبيت الغول، وأخرس القرية الذى ينزح مجاريرها ويحرك شواديفها. اسمه كلب الشيخ متولى»[٦] .

هذه البداية الشعرية الحاذقة تقدم لنا فى جملها الثلاث جل مفاتيح العمل رؤية وبناء، لأنها وهى تحدد لنا زمن القص ساعة الأصيل تلفت نظرنا إلى أن منهجها التعبيرى الأثير هو منهج التعبير بالصورة الذى يسعى إلى

نحت صور جديدة لا علاقة لها بالصور المألوفة أو المستهلكة، وما أكثرها، فى التعبير عن ساعة الأصيل. وإنما تبدأ بالدم لتنبهنا إلى التوتر «الدموى» الكامن وراء مظهر أحداثها الساخرة الخادع. وهو توتر له طبيعة كونية، يؤكدها ربطه بالشمس وبحركة الزمن الأبدية، ولكنه عابر وموقوت وقصير، قصر الأصيل الذى ما أن تتخلق ملامحه الشفقية حتى يتأهب للرحيل وراء رءوس النخيل. وهذا التحديد الشعرى الواضح لزمن المشهد يقابله نوع من الإبهام فى تعيين هوية بطله الذى لا يقوم بدور الفاعل فى الجملة الأولى، وفى الرواية كلها من بعدها، والذى نعتقد للوهلة الأولى أنه شخص ما، لأن الجملة تساوى بينه وبين شخصى المداح والمتسول، لكننا ندرك من الجملة الثانية أنه كلب. لتكتسب المساواة بين الكلب والإنسان فى درجة الاهتمام والتعامل دلالتها المهمة منذ البداية. ولأن كلب الرواية هذا كلب متميز عن بقية الكلاب، لأنه الوحيد الذى له اسم، فإن قصته تستحق أن تروى. لكن الجملة الثانية لا تترك عملية تسمية الكلب تلك تمر علينا مرور الكرام، ولكنها تبلور من خلالها طبيعة تلك العلاقة الاقترانية التى تحكم منطق تسمية الأشياء فى القرية. وتؤكد من خلال صيغة الإضافة التى تنهض عليها التسميات منطق المساواة بين الإنسان والحيوان فى فضاء العمل النصى، بعد أن ساوت فى التركيبة اللغوية بين حمارة مراد، وأخرس القرية، وكلب الشيخ متولى. واختيار صيغة الإضافة التى تربط المضاف بالمضاف إليه دونما رابط خارجى، يشير كذلك إلى طبيعة الروابط غير المرئية التى تشد جزئيات العمل بعضها إلى بعضها الآخر. فهى كصيغة الإضافة نفسها، روابط خالية من أدوات الربط ولكن أواصرها أشد متانة من أى من تلك التى تنهض على أكثر أدوات الربط قوة. وهى فى حالة الكلب خاصة رابطة بالمفارقة أكثر من كونها رابطة بالاقتران، وإن انطوت عليه. والجدل بين اقترانية علاقة الإضافة، وانعدام العلاقة الذى تبرزه المفارقة، أو تأسيسها بالنفى على القطيعة والعداء، من الأمور المهمة التى ستتعرف مختلف دلالاتها كلما أمعنا فى رحلة القراءة، وتعرفنا المشهد وما دار فيه من أحداث.

فالعلاقات المتينة بين الإنسان والحيوان، وبين الحيوان والحيوان، وبين الإنسان والإنسان، هى مدار اهتمام هذا العمل الأدبى الجميل. والكشف عن طبيعة هذه العلاقات التى تتسم بالقوة والوثاقة دون أن تربطها أدوات ربط ظاهرة، هو إحدى غايات العمل الذى يبلور من خلالها بعدا مهما من أبعاد الشخصية الريفية والواقع المصرى فى القرية. وقد كان كاتبنا العظيم يحيى حقى، رحمه الله، يشكو من إهمال كتابنا الحيوان، وتجاهلهم سبر أغوار العلاقة الخصبة بين الإنسان المصرى والحيوانات المصرية الكثيرة التى تتغلغل فى حياته، وتشارك فى صياغة معالم رؤيته للعالم. وها هو عبدالفتاح الجمل، وهو أقرب كتابنا إلى روح يحيى حقى الإبداعية وإلى شغفه بخلق لغة فريدة الوقع والجرس والمفردات والتراكيب، يكرس رواية برمتها للغوص فى أغوار العلاقة بين الفلاح المصرى والكلب، أو بين الفلاح والحصان الخرمان(٧). وإحالتها إلى تجسيد حالة من الوجود، واستعارة للوضع الإنسانى كله. فـ (الخوف) من ذلك النوع من النصوص التى لا يعدل اهتمامها بمرجعيتها إلا عنايتها بنصيتها التى توشك أن تكون نوعا من الكتابة ذات الحس التشكيلى التى تهتم بإبراز لمسات الفرشاة، بل تتعمد استخدام الفرشاة ذات الشعر الكثيف الغليظ الذى يترك أثره بوضوح على قماش اللوحة ويجسد من نتوءات هذه الآثار تضاريسها. ولكنه برغم هذا الملمس الواضح لشعر الفرشاة الغليظة يتسم بنوع نادر من الرشاقة التى تتخلق بها موسيقيته العذبة، وتتفجر بها دلالاته المتراكبة. فالمسافة بين التصوير الحاذق للمشهد أو الحركة، والتصور الشامل للإنسان والعالم الذى تنبض به الصورة شاسعة فى كثير من الأعمال، ولكنها قصيرة، بل معدومة فى رواية عبدالفتاح الجمل هذه.

وتحكى لنا الرواية قصة، كأغلب قصص الفلاحين، لا تستحق القص، ولا يدور فيها ما يدعو إلى الاهتمام، فهى قصة المواجهة بين الشيخ متولى وهذا الكلب الأزعر الذى أطلقت عليه القرية بمنطقها الساخر «كلب الشيخ متولى»، وهى قصة تستمد مشروعيتها من منطق مفارقتها المألوف، فليس فى عالم القرية أى مبرر لهذه المواجهة التى فرضت عليها بشكل عرضى ثم سرعان ما استوعبتها كلية فى إطار صراعاتها. فالقروى لا يخاف الكلاب، وإنما يستوعبها فى عالمه برغم إيمانه بنجاستها. ولهذا الكلب بالذات، كما يقول لنا الراوى نصيب فى خبزهم اليومى «الرغيف اليومى من حقه، نعمل حسابه فى دولاب العيش، كل العيش «الهابط» من خبزنا من نصيبه، من باب الصدقة الجارية»[٨] . لكن المواجهة حدثت، وكان ما كان. ومن هنا، فإن حدوثها هو مبرر حكايتها. وحكايتها هى التى تحيلها إلى قصة المواجهة بين الكلاب والبشر، كل الكلاب، وكل البشر. وهى مواجهة مكتوبة بمهارة حاذقة تتجنب البعد الواحد، ولا تقع فى مهاوى الأليجورى أو الأمثولة الرمزية ذات التفسير المحدود، ولا تقصر تعاطفها على فريق من فريقى المواجهة دون الآخر، لأن جمل الاستهلال الأولى أكدت المساواة بين الكلاب والبشر، فمن الكلاب ما هو أصدق من البشر وأنبل، ومن البشر كثير ممن لا يرقون إلى منزلة الكلاب. لأن الرواية لا تكتفى بالكتابة عن الكلاب والبشر، وإنما تمتد لتتناول البشر الكلاب الذين ينشرون الخوف بين البشر ويعملون على استمراره. لكن كم يبدو هذا التعليل سهلا ومبتذلا إذا ما قيس بشاعرية معزوفة الخوف السارية فى كل تفاصيل العمل والمتجسدة فى بنيته الفنية المتميزة.

إذن ينتقل العمل بعد تحديد فصول المواجهة إلى رسم خريطة القرية الجغرافية والاجتماعية بادئاً بمشهد لا يقل فى سخريته ودلالته عن مشهد المواجهة بين الكلب والشيخ متولى؛ حيث يقتحم حصان بعربته المحملة غاب أحد الجالسين مع جوزته فى قهوة يوسف يشد أنفاس الاصطباحة، فيزعق المعلم يوسف من عند النصبة مخففا وجله: «ما تخافش يا مرسى، داك خيبة، دا الحصان كييف تمباك زيك تمام، ما يتخيرش عنك، شد نفس وانفخ له فى مناخيره، مش حايكلفك حاجة، حاينوبك ثواب، ويا بخت من نفع واستنفع»[٩] . هذا المدخل الذى يؤكد بالحصان، هذه المرة، حميمية العلاقة بين الإنسان والحيوان ونديتها، يفتح النص على عالم القرية وثقافتها التحتية من نداءات الباعة، إلى التعامل بمنطق المقايضة فى عالم ما قبل اللجوء إلى العملة، أو فى عالم يشيح بوجهه عن استخدام العملة، ويواصل حياته كأنه يعيش خارج الزمن، بالرغم من بلورته زمنه الخاص الذى يستحيل، فى فصول الرواية العشرة التالية لفصل البداية الاستهلالى، إلى نوع من الزمن الملحمى المعكوس الذى يدير فيه ملحمته التهكمية للصراع بين البشر والكلاب وقد اقتسما اليوم بينهما، فأصبح للكلاب مملكة الليل، وللبشر مملكة النهار، كما هو الحال فى الكثير من المجتمعات التى تسيطر فيها الكلاب وتتحكم. وقد تكاتف البشر مع الشيخ متولى، وتآزر الكلاب بالطبع مع كلب الشيخ متولى، وأعلنت الحرب التى أصبح لها قواعدها وحدودها. وتخلقت من خلال هذه الملحمة التهكمية لعبة تبادل الأدوار التى يستحيل فيها البشر إلى كلاب يعضون بشراسة، كما عض الشيخ متولى الكلب، وترك فى وجهه آثار العضة وندوبها، بينما تكتسب الكلاب وعى البشر ومكرهم، فيعب الكلب الذى وقع فى فخ سمام الكلاب ماء الترعة ثم يتقيأه فى عملية غسيل معدة عبقرية، يفلت بعدها من شر السم والسمام[١٠]، ويعلن مع رفاقه الحرب على البشر؛ فلا فرق بين الاثنين، ألم يحفل تراثنا بالكتب التى تتغنى بـ «فضل الكلاب على من لبس الثياب»[١١] .

وتكشف فصول الرواية كذلك عن بنية هذا المجتمع الطبقية، وعن علاقات القوة فيه أثناء هذه المواجهة ومن

خلالها، فليس أقدر من لحظات الخطر على تعرية بنية التراتبات الاجتماعية وعلاقات السلطة فى أى مجتمع. فما بالك وقد استحال الخطر إلى حرب ضروس لا مناص من خوضها؛ حرب تقدم لنا الرواية تنويعات عدة على لحنها الرئيسى داخل بيت الشيخ متولى نفسه بين الشيخ وزوجه المتمردة الحرون، وبين العمدة وشيخ البلد ومن يتعرض لعسفهما، وبين شيخ الجامع وسكان القرية وقد استغل الأحداث ليزايد عليهم بخطابه الدينى وليقدم تفسيره التقليدى لغضب الله على عباده الجاحدين، وهل أعطتهم الحياة فسحة من العيش ثم جحدوا؟ ولكنه لا يفتأ يستنزل عليهم اللعنات فيديرونها بدورهم ضده: «بقى ده اسمه كلام يا شيخ قرد؟ اللهم انزل مقتك وغضبك على هذه القرية! ينزله يا أخى على راسك وراس اللى خلفوك»[١٢] . وتدير القرية المعركة بالرغم من كل صراعاتها الداخلية، خاصة بعدما تستحيل سترة عوض شتا، أول ضحايا المواجهة، وجلبابه الممزق، إلى راية حرب مرفوعة على قهوة يوسف فى مواجهة النخلة. وتحت العلم يجتمع لها مجلس حرب فى مقهى يوسف يتذاكر دروس التاريخ وذبح محمد على المماليك، وتحدى أحمد عرابى سلطة الخديوى الضعيف المستبد، ويقدم البعد التاريخى للخوف الذى سيطر وتعملق وما له من راد. ويعاود المجلس الانعقاد مرة أخرى ليضيف إلى البعد التاريخى بعدا آخر لا يقل عنه أهمية هو البعد الاجتماعى والطبقى من خلال جلسته الثانية التى تستعرض سواقط قيد القرية أو أكثر أهلها فقرا، من بائع الملح، إلى مبيض النحاس، إلى بائع الحصر، إلى أحمد قويز الصرماتى الذى يرتق النعال، إلى ياسين الفران الذى شواه الفرن وقدده، وطه أبو حسين صعلوك القرية الذى يتردد على مجالس وجهاء المدينة ويتطوع لأذان الفجر بصوته الشجى، مع أنه لا يصلى. هؤلاء جميعا تضطرهم حياتهم إلى عبور الخطوط الفاصلة بين مملكتى النهار والليل، وبين عالم القرية وعالم المدينة، فلا يعبأون بالخوف ولا بالكلاب، لأنهم يدركون أنه ما عاد لديهم ما يفقدونه، وأن المدينة قد غيرت قليلا من رؤيتهم للأشياء، وأن الآخرين الذين يستأثرون بخيرات القرية هم الكلاب الحقيقية كما يهتف طه أبو حسين: «الكلاب، الكلاب، هما دول الكلاب»[١٣] .

وبعد هذا البعد الاجتماعى الذى يربط الخوف بعملية التراتب الاجتماعى وصراع المصالح، تقدم لنا الرواية بعدا آخر للخوف أو مصدرا آخر له فى حياة القرية، وهو الكبت الجنسى الذى تحررت منه الكلاب ولكن البشر يغبطونها على ذلك ويحاولون باستمرار تنغيص لحظات تحققها. فما أن تصحو القرية على كلبين ملضومين من عجزهما[١٤] ، حتى تبدأ طقوس النهش والتعذيب ومحاولة الفصل بينهما دون تحقيق النشوة، والإمساك بهما وإلقائهما فى بئر المصبغة أو فى قلب المصرف. هذا الطقس يكشف لنا عن سر آخر من أسرار العداء، لأنه يعرى لنا الصبية والكبار الذين يراقبون المشهد أكثر مما يقدم لنا نوعا من الوصف المحايد لما دار، ويتجاوب مع الإشارة الدالة على الإحباط فى قصة العلاقة بين الحمارة و«ملح» الذى يتهم بإقامة علاقة جنسية معها، وما أكثر ما دفع الحرمان الجنسى شباب الريف إلى مسافدة الحمير. كما تعقد نوعا من التوازى بين فضيحة الكلاب وفضيحة الشيخ متولى المماثلة التى انتهت بارتطامه بالشجرة وتورم جبهته فى زبيبة صلاة ساخرة تثير الضحك. ثم تقدم لنا بتفصيل شديد (الفصل ١١)[١٥] مشهد المواجهة الذى انتظرناه طويلا بين الشيخ متولى والكلب الأقرط الذى يحمل اسمه، وقد اكتست دلالة جنسية واضحة لأنها تحدث فى ليلة عرس الشيخ متولى، ولا يملك ترف التراجع أو حتى العودة للبيت لجلب العصا والفانوس. وينقض الشيخ متولى على الكلب «كالثور قفز، كالكلب المسعور هو هو هو، غارزا أنيابه فى بوز الكلب، فى أم رأس البوز الأسود تماما، فى بؤرة النجاسة عضضت يا شيخ متولى»[١٦] . بهذه العضة

التى تركت ندبتين واضحتين فى وجه الكلب، تنقلب الأدوار، ويتغلب الشيخ متولى لا على الخوف وحده، وإنما على المحرم الدينى نفسه الذى يربط الكلب بالنجاسة، وكان فى طريقه إلى المسجد: «ومن يومها والكلب لا يدخل قريتنا أبدا، فقط عند الغروب تماما يلف على بابنا يستجدى، نلقمه الرغيف الهابط من خبزنا، فينقدنا الثمن نظرة امتنان وعرفان. وتحديقا منا فى بوزه عند آثار أنياب الشيخ متولى. ومن يومها والشيخ متولى الأعور يتحاشى أن ينظر فى مرآة. فإن تصادف وحدث، امتدت منه يده تتحسس الذيل نصف الأزعر»[١٧] . وكان من الممكن أن تنتهى الرواية هنا، خاصة أنها أكملت بذلك بنيتها الدائرية وجاوبت بتلك النهاية بعض أسئلة البداية وأشبعت توقعاتها. لكن النص سرعان ما يحيل هذا كله فى الفصل الأخير من الرواية[١٨]، إلى قصة داخل القصة، وإلى معزوفة تتغنى بها القرية ويعزفها شاعر الربابة فيها، كأن النص يريد أن ينداح الفنى بالواقعى فى فضائه ليتخلق من خلال هذا الانداياح البعد الرمزى والفلسفى للعمل كله.

آمون وسر الصمت المعقود

يكشف لنا كتاب عبدالفتاح الجمل التالى (آمون وطواحين الصمت)[١٩] عن جانب مغاير من جوانب الإنجاز الإبداعى لديه. وهو الولع بالتغلغل فى أعماق مصر. فقد سافر عبدالفتاح الجمل إلى أوروبا مرات عدة، وإلى عدد غير قليل من بلدان العالم المختلفة، ولكنه حينما قرر أن يكتب كتابا كاملا عن رحلة، كان هذا الكتاب عن رحلتيه فى صحراء مصر الغربية. وكتابة الكتاب عن رحلتين «بينهما خمس سنوات، الأولى من الإسكندرية إلى السلوم عام ١٩٦٨، والأخرى من مرسى مطروح إلى سيوه عن طريق مدق الاصطبل عام ١٩٧٣»[٢٠]، أمر له دلالته التى يشى بها تقديم هذه المعلومة الأساسية عن الكتاب لا فى بدايته، وإنما فى نهايته. لأن الكتاب يريد أن يدخل بالقارئ مباشرة فى عالمه الثرى ويمكنه من اكتشاف كل شئ فيه. ولأنه يريد بتلك البنية الثنائية، أو البنية التكرارية أن يحيل كل جزء من جزئى الكتاب (الزيتونة والحولى الذكر، وأزرع النخلة فى صدرى) إلى مرآة تنعكس على صفحتها الرحلة الأخرى، لتتكامل الصورتان المتعاكستان فى المرآتين، ولتتواصل حركتهما المستمرة التى تتولد من الجدل الدائم بينهما. فالكتاب ليس عملا إبداعيا بالمعنى التقليدى أو التجنيسى المعروف، لأنه ينتمى إلى أدب الرحلات الذى لم ترتق فيه إلى مرتبة الإبداع فى الأدب العربى إلا حفنة صغيرة من الأعمال النادرة.

فعبد الفتاح الجمل يؤسس فى هذا الكتاب مسارا جديدا لكتابة الرحلة، هو أقرب ما يكون إلى الكتابة عبر النوعية التى تمتزج فيها الرحلة بالرواية بالشعر بالتأملات الاجتماعية وحتى الفلسفية، وتستحيل لا إلى مجرد وصف لبقاع مجهولة يشرك الكاتب قارئه فى اكتشافها، وإنما إلى إعادة اكتشاف الواقع وإعمال البصيرة والثقافة فيه. فالكاتب لا يصف لنا ما شاهده فى رحلته فى صحراء مصر الغربية، وإنما يبنى من خلال مشاهداته عالما أثيرا ينهض فى كل تفاصيله على الواقع والجزئيات التى شاهدها أو خبرها، ولكنه ينضد هذه الوقائع والجزئيات فى بنية يمتزج فيها المرئى بالمسموع، والحسى بالمكتوب، والتجريدى بالملموس، والتاريخى بالواقعى، ويصوغ هذا كله بلغة تكشف عن الباطنى والصوفى دون مبارحة اليومى والعامى الذى يستحيل تحت وقع ضربات الكاتب الأسلوبية إلى نظم فريد من الدر النضيد. لغة هذا الكتاب الذى يمتلىء بالجمل الاعتراضية، والتأملات الاعتراضية، وحتى المشاهد الاعتراضية الكاملة التى يرتد بعدها إلى السياق، هى بنت بنيته التى تعتمد على التجاور والتوليف بين العناصر التى كانت تنتمى فى الماضى إلى مجالات معرفية متضاربة. إنه عمل يمتزج فيه مؤلف أدب الرحلات بالمبدع،

وكاتب المقال بالمؤرخ، ودارس الفن الشعبي بعاشق الطبيعة بنباتها وحيواناتها، والجغرافي بالصحفي ذي الحس الإنساني المرهف، واللغوي بالناقد، والفنان التشكيلي المولع بالألوان بالمعماري المهتم بالكتل والمساحات. لأن عبدالفتاح الجمل في هذا الكتاب يقدم لنا الكتابة القائمة على التجاور بين جزئيات يبدو للوهلة الأولى ألا علاقة حقيقة بينها. ولكن ما أن يضعها في تلك الشبكة من العلاقات والسياقات حتى تتفجر بالدلالات التي كانت خافية على العين من قديم، ونتساءل لماذا حقا لم نكتشف هذه العلاقات من قبل؟ ولم لم نهتد إلى هذه المعاني من قبل؟

والعنصر الأساسي الذي يعتمد عليه عبدالفتاح الجمل في الكشف عن هذه الخرائط المتراكبة والمتشابكة من العلاقات والمعاني التي تخفى على العين، هو اللغة الفريدة التي يصفها لنا بدر الديب:

«الحقيقة أنني أحس أنه عندما جاء يكتب كان موزعا بين عنصرين: الرغبة الفنية في الرؤية، والرغبة في المعرفة، حيث تتصارع الرغبتان في جملته. هو يريد أن يقدم لك المعلومة، ويريد أن يقدم لك الصورة. وقد شغفت حقيقة بجملة عبدالفتاح وأريد أن أقدم لها وصفا خاصاً. هي جملة متقطعة النفس، بعبارات كل عبارة لها قدر من الاستقلال. لا تتداعى الجمل بمفردها، ولكن برغم منها، كأنها قطع حسية في لعبة الصور. تخرج منها في النهاية صورة قاسية ساخرة، فيها إضحاك وألم، كأن الصورة تخرج لك لسانها أو تغيظك. والجملة أيضا على تقطعها تنتهي دائما بخاتمة، كأنها ذيل متحرك لسحلية أو ذنب عقرب. وله خصائص فيما يتعلق بالصورة. هو متأثر بثلاثة فنون أساسية: فن التصوير الفوتوغرافي، وفن السينما، وفن الكارتون. ففي ألبومات الصور قد تجد صورة راقص وبجواره صورة بجعة. أو لحاء شجرة قديمة بجوار وجه عجوز متجعد، إيحاء بتماثلهما. عبدالفتاح يفعل هذا كثيرا، ويجعلهما متراكبين، فأحيانا تجد الصورة كأنها الصورة الشريحة الثابتة، وأحيانا أخرى تكون لقطة قصيرة سريعة، وأحيانا يكون القصد من الصورة أن تقدم لك المعلومات في شكل تشبيه»[٢١].

هذا الوصف الحاذق للغة عبدالفتاح الجمل استعار بعض تقنيات هذه اللغة وأدخل الحيوان في عملية توليد المعنى فيها، بالرغم من تجريدية الوصف التحليلي وحدة بصيرته النقدية. فعبدالفتاح الجمل مغرم بكل ما في المكان الذي يقطر لنا روحه لغة.

فالمكان عنده لا يمكن اكتشافه إلا باكتشاف الأرض والزرع والشجر والحيوان والحشرات، لا في استقلالها أو انفرادها، وإنما في جدل علاقاتها المتراكبة مع بعضها وبعضها الآخر، ومع البشر الذين يعيشون فيها وبها. ولذلك، فإنه يهتم في كتابته بتواشج كل هذه العناصر والكشف عن العلاقات الدفينة التي تربطها دون رابط ظاهر، وتصنع منها وحدتها العضوية المتحولة في حراكها الذي يشي باستمرارية التغيير، سنة الحياة منذ أن عبد المصريون «آمون» وحتى اليوم. ففي الكتاب، كما يقول بدر الديب: «مبدأ يكاد يكون فلسفيا، هو أنه ليس هناك عنصر حي أو جماد ليس له أخلاق، أو صفات أو طبيعة. فالطبيعة كلها بالنسبة إليه حية جدا. بمعنى أنها تضحك وتسخر وتبكي، وقدرتها على أن تعطيك معنى خلقيا كبيرة جدا»[٢٢]. ولأن الرحلة هي رصد لثراء الصحراء بالحياة التي تنتزعها من براثن الموت، وهي أرض الخطر التي تتهدد وجود الإنسان وتهبه الحياة في الوقت نفسه.

فإن بوابتنا إليها هي الموت، أو بالأحرى «جثث بالتسعيرة»[٢٣] التى تجعل مقابر العلمين مدخلنا إلى فدافد هذه الصحراء المترعة بالحياة إلى حد التخمة، ولكنها الحياة التى لا تراها إلا عين لها حساسية عين عبدالفتاح وخبراتها المعرفية التى تسع كل شئ. وهو موت يتيح له أن يزود الرحلة ببعد تاريخى وأن يموضعها فى تاريخ هذا الساحل القريب إبان الحرب العالمية الثانية، وفى تنوع الاستجابات القومية للحدث الواحد بتنوع التركيبة الثقافية للشعوب، فالطليان يستجيبون للموت بطريقة غير طريقة الإنجليز، والطريقتان مغايرتان للطريقة المصرية التى يهتم الكتاب ببلورتها.

ثم ندلف بعدها إلى قطاع «الضبعة»[٢٤] الذى يمتد لمائة كيلومتر من الأرض الصحراوية الجديبة ولا يزيد سكانه عن ١٢ ألفا، فالأرض هنا «ثوب فضفاض، وأرض درجة أولى، ومساحات شاسعة تزعق فى طلب التشغيل والتوظيف، الأرض على قفا من يشيل»[٢٥]، وتنشق الأرض المترامية الخالية عن البدوية «البدوية ذات الألوان الداكنة. الألوان التى تشحذ الإحساس بأنها تخفى وراء ظهرها ألوانا. الأسود والأخضر الزيتونى والأصفر المعصفر والأحمر الرمانى، وكلها كابية. حتى الأسود بين هذه العشيرة يكتسب صفة التألب والحركة»[٢٦]. ويختار الكاتب ألوانه كلها من نباتات مصر، كأنه يكشف لنا عن مصدرها النباتى أو الطبيعى فى هذا العالم الذى لا يعرف الألوان الصناعية. فإذا ما وصل إلى اللون الأسود، وهو جماع الألوان كلها أو نفيها جميعا، يستعير له صفات إنسانية هى التألب والحركة. أما أشجار هذا الساحل الممتد الأثيرة فهى الزيتون والتين والسيسال والحنظل التى يفرد لها الفصول التالية. وكل وصف للنبات فى هذا الكتاب قطعة فنية أقرب إلى الصورة المتراكبة فنيا بالمعنى الذى عبر عنه بدر الديب. انظر إلى وصفه للسيسال:

«فى مزرعة التجارب يبرك السيسال (من عائلة الصبار). الأوراق فى غلظ ورك الفيل، والأطراف شوكية فى حدة الصحراء. صبور صبور فى تحمل العطش، يعيش بلا ماء، زاهد الزهاد. يكفيه ما تندع به السماء من ندى فى الصيف، وجفاف فى فصل الأمطار. هذا الورق الثقيل فى عنابر جوفه مئات المغازل، وفى دأب تنتج الألياف. فى المكسيك وزامبيا السيسال قطنهم الذى ينسجون منه قماشهم. والسيسالة فوق صدر الصحراء ساكنة كالجمل فى حالة وجد. لعلها فى ضوضاء مغازلها التى لا تتوقف أبدا، تجتر حكمة الصمت»[٢٧].

فى هذا الوصف الذى يتجسد فيه الموصوف حيا، وقد اشتبكت حياته بفيض من المعرفة والتأملات، تنهض السيسالة فى الوعى كما تنبثق أمام الأعين وهى تفيض بالحياة والحكمة.

وهذا أيضا ما نجده فى وصفه «لفلسفة التين الأفقية»[٢٨] كما يقول عنوان فصلها، أو فى «حديث الزيتونة إلى أقدام البدو»[٢٩] حيث:

«آلاف النبت الصغير تتربى فى الظل فى مرحلة الحضانة، لتعرض للشمس بعد ذلك، ثم تضم إلى شجرة أم مع عشرات ومئات أخرى حولها، كالجراء حول الكلبة. تقابلك وأنت داخل أصوات آلاف الشجيرات. لها شقشقة كعصافير الغروب فى الدوحة. داخل الظل لها أصوات مسرسعة. وفى الشمس تغلظ الطبقة، وحول الأم تنكتم أصواتها لأنها ترضع. وإن أنت أرهفت أذنك سمعت شخربة اللبن. طواجن أو متارد كمتارد الفتة. بكل طاجن عشرون أو ثلاثون بذرة، فإذا ما

شدت حيلها واستقام عودها، وضربت الدموية في وجناتها، نقلت فرادى في أوان فخارية، أو في أكياس رخيصة مخرّمة من النايلون تتفق مع تضخم الإنتاج، وعندما تزول عنها غربة الوحدة، تخرج إلى المنشر لتضم بعدها إلى الأم. تتعلق بشدى من أثدائها، وللأم مئات الأثداء. ليس أمتع من منظر فراريج الزيتون في أصصها وهي ترضع من أثداء الزيتونة الأم، وأنت تسمع الشخربة الداخلية والحرارة المشعة تدفئ المكان»(٣٠).

في هذا الوصف الحاذق للزيتونة، نعرف لا طريقة نموها وحدها، وإنما تاريخها وعلاقاتها بالبشر والحيوان من حولها، ونوعية المناخ الذى ينمو فيه على مدى هذا الساحل الغربي من أرض مصر، ونعرف أيضا من بقية الفصل مدى الفرص المضيعة التي يمكننا بها أن نستفيد من هذه الشجرة في تحقيق كفايتنا من ثمرها وزيتها، وفي تحقيق الاستقرار لبدو الساحل.

ولا يقل الاهتمام بالحيوان في هذا الكتاب عن الاهتمام بالنبات فيه، فهو مولع بوصف «سرب الحمير يتوقف ليشرب من تجمعات ماء المطر، والمعيز والوز والدجاج، والجحش يطأطئ رأسه بين أيدى العربات المرفوعة إلى السماء، كالحصان يشب»(٣١). أما الغنمة «فهي الحرفة الأساسية هنا. هي ثروة الساحل الغربي وقوام حياته. ولم تقم مشروعات السدود وحفظ التربة العضوية من أن يجرفها السيل إلا من أجل هذه الغنمة طعاما وشرابا. نصف مليون رأس غنم تنجب مائتى ألف سنويا. منها مائة ألف أنثى تضاف إلى الثروة والإنجاب. ومائة ألف جولى ذكر يمكن أن تساق داخل البلاد، وأن تمدها بثلاثة آلاف طن من اللحم سنويا. تساهم في توفير العملة الصعبة وفي ملء كروشنا المسحورة الشهيرة. ومائة ألف رأس من المعيز البلدى تدر اللبن، وأربعون ألفا من الجمال»(٣٢). لكن أكثر الحيوانات أهمية في هذه البقاع هي حمير التهريب. وهي غير حمير التتريب التي نعرفها في الريف، لأن حمار التهريب يعرف مسالك الجبال الوعرة وحده، ويجتاز الحدود بلا جواز سفر. والحمار الذى أحال جدران الحدود الوهمية المفروضة على منطقتنا إلى جدران مثقوبة يعد في هذه المنطقة ثروة «لأنه جالب الشروات»(٣٣)؛ ما أن تهل قطعانه على المنطقة حتى يكون مقدمها إيذانا بالحركة في المكان كله. وهي حركة في المكان وحركة في الزمان في وقت واحد، تكشف عنها متغيرات أحماله عبر الزمن. انظر إليه يصف مقدم جموعه:

«وفجأة صك سمعنا صوت كالرعد والحسوم. هزيم مقلوب مستضام إررر أو جررر لم نتبين. واندلعت زوبعة هائلة من التراب وأعاصير ركض هائل مخيف يهز الأرض. قطيع من الحمير الوحشية محملة بلا حمارين. حمير محملة بلا ناس، حمير مستثارة تركض بالغريزة وبالغيرة وبالغاية والمصير، ولا شئ في العالم يوقفها. أورطة من الحمير ظهرت فجأة من جانب الجبل المائل خلف السلوم. اندفعت كمياه السيل إلى فوق. والارتفاع كالانحدار يزيدها إصرارا وقوة وحمية»(٣٤).

هذه الحمير هي عصب حياة خمسة آلاف حي في السلوم، لا عمل لهم ولا حياة إلا التهريب.

وأجمل ما في هذه الحمير أن حيواتها ومصائرها هي مرآة لحيوات البشر في هذه المنطقة من العالم، وأن ما تحمله على ظهورها علامة على تغيير عاداتهم واحتياجاتهم وأنماط معيشتهم، وأن تمردها على الحدود تعبير عن تحديهم للواقع المفروض عليهم. إنها تعصف بهدوء دؤوب بالحدود المفروضة، فهي «حمير مدربة

تخترق الحدود بلا حدود. تذهب محملة وتعود محملة، وبنات صغيرات فوق الحمير يدخلن ويخرجن بلا حدود. وماذا يفعل رجال الحدود والحدود مترامية آلاف الكيلومترات؟»[٣٥]. وهى ترفض عجز الحكومة عن شق الطرق كذلك، فتخلق هى شرايين الاتصال بين الشقيقين العربيين عبر ثقوبها فى الخوائط المفروضة قسرا: «ألف طريق عبدها التهريب. عشرات الدروب والمدقات الصحراوية إلى كابتزو وجغبوب وطبرق؛ وإلى السلوم والشبيكات وبرانى ورأس الحكمة فى الشريط المصرى. وخطوط المواصلات كلها تشترك وهى تدرى أو لا تدرى»[٣٦]. ولا تخلق الحمير شبكة مواصلاتها البديلة لطرق الحكومة فحسب، ولكن حياتها البديلة وقوانينها المغايرة التى تفل كل قوانين الحكومة. فما أن تصادر الحمير وتباع بالمزاد حتى «تشترى على الفور وبالأثمان العالية، يشتريها أصحابها أنفسهم. وتصدر القرارات ببيع الحمير فى الإسكندرية، لتبعد عن أرض النشاط، فتشترى على الفور. يشتريها أصحابها أعينهم. ولو عرضت الحمير فى الهند أو الصين لاشتراها أصحابها، وعادت للعمل فى الحدود المترامية الممتدة من البحر إلى السودان»[٣٧]. هنا يعرض علينا عبدالفتاح الجمل صورة من جدل العلاقة الأزلية بين المصرى والحكومة، كل منهما فى واد والصراع بينهما سجال، وللإنسان دائما الانتصار على حكومة لم يخترها، وإنما فرضت عليه كالمقادير التى تعلم أن يدرأ شرورها بطريقته.

تشكل الرحلة الثانية من مرسى مطروح إلى سيوه عام ١٩٧٣ عبر مدق الاسطبل، والمعنونة «أزرع النخلة فى صدرى»[٣٨]، محورا متعامدا على رحلة الساحل الشمالى من الإسكندرية إلى السلوم عام ١٩٦٨ يصنع حرف (T) مع الرحلة الأولى، لكن التعامد الجغرافى لا يحول دون إبراز التوازى البنائى بين الرحلتين وبين التاريخين، رحلة ما بعد النكسة التى توشك أن تكون نوعا من التشبث بالذات والاعتصام بالجغرافيا من غدر التاريخ، والتغلغل فى الروح المصرية لاستنهاضها والالتجاء إليها، ورحلة ما قبل الطوفان الذى فتح الانفتاح بواباته فزلزل الواقع الاجتماعى كله، وأطاح فى نهاية الأمر باستقلال الإرادة واستقلال القرار، وقلب المعايير فأصبح العدو صديقا والشقيق عدوا. وهذا التوازى يكشف لنا عن نفسه منذ الفصل الأول فى الرحلة الثانية «بير النص»؛ حيث يستبدل بمقابر العلمين فى الرحلة الأولى الحكاية التاريخية التى تستحيل فى بنية النص إلى نبوءة، والتى جرت قبل خمسة وعشرين قرنا أثناء غزوة قمبيز عندما تنبأ كهنة آمون بأن الغزوة لن تعمر وأن قمبيز ينتظره سوء المصير:

«وأراد قمبيز أن يلقن الجميع درسا. من طيبة سير جيشا قالوا إن تعداده خمسون ألفا. بعد سبعة أيام وصل إلى الواحة الخارجة ومنها تزود بالمئونة والأدلاء. ثم يمم شطر سيوه لتحطيم آمون بمعبده وكهنته. وبين الواحتين أقاموا للراحة والطعام. وأرسل آمون عاصفة رملية دفنتهم كما هم بربطة المعلم»[٣٩].

هنا يستحيل الموت الذى كان حقولا مزروعة بالشواهد فى بدء الرحلة الأولى إلى نبوءة بانتصار الحياة التى دفنت الغزاة فى جوف الصحراء فى مطلع الرحلة الثانية. واستمر «رع الكبير ذو الطوق البرتقالى يوزع نظراته الحانية على واحة آمون»[٤٠]، أى سيوه التى تقدمها لنا الرحلة الثانية.

وتقدم لنا معها «الكوميديا الإلهية المصرية» أو المهزلة السياسية المصرية التى توطىء الدين للحاكم أو توظفه فى تبرير الحكم حتى لو كان الحاكم أجنبيا كالإسكندر الذى مضى فى مدق الاسطبل إلى معبد آمون، حيث نصبه كهنته إلها من نسل آمون العظيم. هذه المهزلة التى يتوهم فيها الكهنة أن استيعاب المستعمر داخل بنية التصورات المصرية شكل من أشكال انتصار مصر المهزومة

عليه، هي نبوءة الكتاب بالمهزلة الكبرى التي كانت تدور على أرض الواقع أثناء قيام عبدالفتاح الجمل برحلته تلك التي انتهت بعد ذلك بسنوات نهاية مماثلة لتلك التي قدمها لنا في أمثولته عن الإسكندر وكهنة آمون. ودعاها لمرارة المفارقة بالكوميديا الإلهية المصرية، التي يبدو أنه جاء إلى عمق أعماق مصر ليكشف عن قانونها الذي أخذ يتخلق من جديد في الواقع السبعيني الكئيب. لكن هذا الإدراك المؤلم المورث للألم سرعان ما تخففه على القارئ تأملات النص في النخلة في فصل الرحلة الأخير «أزرع النخلة في صدري» الذي تبدو فيه تلك الشجرة المثقلة بعبق التاريخ والأساطير نبراسا لأمل ما فهي:

«شجرة الفردوس والجنة عند الفراعنة، شجرة المعرفة الواردة في سفر التكوين، التي نقشها الملك سليمان على جدران هيكله، وحفرها الإغريق على نقدهم. الشجرة التي لجأت إليها مريم البتول في مخاضها وهزتها فأسقطت عليها رطبها والجنى. الشجرة التي صنع العرب من ثمرها معبودا أقاموه في الكعبة، وكلما أتى المحصول الجديد أكلوا معبودهم القديم. الشجرة التي دفع كل من ثبت أنه اقتلعها ربع كيلو من الفضة حسب شريعة حمورابي»(٤١).

هذه النخلة التي يكرس عبدالفتاح الجمل الفصل الأخير من رحلته لكل ما يتعلق بها في الثقافة الأنثروبولوجية والمعتقدات الشعبية والدينية، ويقدم لنا فيه طقوس الحياة اليومية التي تنهض على نواتها وجمارها وسعفها وتمرها تستحيل في نهاية الأمر إلى استعارة، ورمز للحياة الثرية المترعة بالعطاء. فـ :

«لا شئ في النخلة يذهب هدرا. النخلة لا تعرف الهباء. النخلة التي تجعل من خدها للإنسان مداسا، ومن قلبها الجمار له طعاما وشرابا سائغا ومشبعا، يطلق روحه كالحمامات من أبراجها، ومن جسدها مأوى وملبسا ومعبرا ووقودا ونارا ودفئا، ومن أطرافها أدوات، مفردات توشي بفيء الزخارف من يومه المزغلل بالضوء الباهر، ومن سعفها حمى وطقوسا وظلالا وغناء وحجابا واقياء، ورجما بالغيب، واستشفافا للمخبأ. ألا أيها السامري، أزرع النخلة في صدري!»(٤٢).

وقائع الجدل بين السخرية والاستبداد

يقدم لنا النص الإبداعي التالي (وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا)(٤٣) نوعا من الكتابة الجديدة التي تشارك (آمون وطواحين الصمت) بعض قسماتها، ولكنها تبلور لنا جنسا مغايرا من الكتابة التي نضجت على نيران مرحلة السبعينيات العصيبة. فقد ظهر الكتاب في يوليو عام ١٩٧٩، بعد عامين من مظاهرات يناير ١٩٧٧ وزيارة القدس المشؤومة، وبعد أن بلغت تغيرات الانفتاح الضارية ذروتها، فقلبت القيم والمعايير وأطاحت بالكثير من الرواسي القديمة، ووسعت الهوة بين الأغنياء والفقراء وأتاحت للفساد أن ينمو ويتعملق. في هذا المناخ السبعيني المقبض كتب عبدالفتاح الجمل كتابه الصغير هذا، وافتتحه بكلمة ابن المقفع الشهيرة «صاحب السلطان كراكب الأسد، الناس تهابه، وهو لمركبه أهيب»(٤٤) حتى لا تفوت دلالات العمل السياسية القارئ الفطن. وإن كان من العسير أن تفوته هذه الدلالات، لأن (وقائع عام الفيل) هي في حقيقتها وقائع الجدل المستمر بين السخرية، وهي سلاح الشعب المصري الأثير في النيل من حكامه، والاستبداد الذي لم يعان منه شعب كما عاني الشعب المصري على مر العصور. لكن هذا التصور للكتاب هو التصور البادي له، الذي يطل على القارئ للوهلة الأولى. وهناك تصور آخر

أشد عمقا وأكثر أهمية هو الذى طرحه بدر الديب بشئ من الحصافة والمراوغة فى مقدمته القصيرة الجميلة للكتاب. وهو تصور ينطوى ضمنيا على رؤية الكتاب بوصفه جزءا من عمل أكبر، وهذا ما أود أن أطوره هنا.

يقول بدر الديب فى مقدمته:

«أنا أحب أن أسمع ما يكتبه عبدالفتاح الجمل. وقراءتى له أقرب إلى السماع من القراءة. وهذا أول ما أنصح به القارىء ولكن عليك أن تحترس وأنت تقرأ. فأنت بحاجة إلى مهارة كمهارة العازف وهو يلعب هذا الجزء الشقى الفكه الحلو من السيمفونى أو السوناتا. وأقصد به السكيرزو. ولست أستسلم للتشبيه، ولكنى أحس أن عبدالفتاح الجمل يكتب دائما فى روح السكيرزو الموسيقية. نغم حلو، ولكنه سريع متقطع قصير، يثب إلى قلبك، ويشبت ويربت عليك، فإذا به كالأظفار الحادة، يجرح، وقد يسيل دما. ولكنه على أية حال سيترك أثرا حتى ولو اندمل. ولست أستطيع أن أزعم لنفسى أننى أعرف بوضوح لماذا أشبه كتاب «عام الفيل» بأنه حركة من قطعة موسيقية، وكأنما هناك حركات تسبقه وتلحقه، أو لماذا أشعر بحركة السكيرزو بالذات»(٤٤).

هذا التحليل الذى يبدو للوهلة الأولى كأنه يقدم وصفا حاذقا للعمل وللغته الأدبية المتميزة، ينطوى على تصور المضمر فى هذه المقدمة، وضع بدر الديب يده عليه، بحس الفنان، وحدس الناقد، وأود تطويره هنا. لأن هذا الكتاب هو حركة السكيرزو فى معزوفة عبدالفتاح الجمل أو سيمفونيته الإبداعية التى تتكون من أربع حركات متكاملة ومبلورة لعالم متماسك من النغم والرؤية والمعنى. كانت حركته الأولى هى (الخوف)، وهى حركة سريعة طويلة فى قالب السوناتا، وجاءت حركته الثانية (آمون وطواحين الصمت) من النوع البطىء الأقرب ما يكون إلى قالب الأغنية Song-like بما فيها من تأملات وولع بالتعبير، وها هى حركة السكيرزو السريعة المرحة ذات النغمات والمقاطع القصيرة (إذ يتكون «وقائع عام الفيل» من ٦١ مقطعا قصيرا سريعا) التى تسبق الحركة الرابعة والأخيرة (محب)، وهى حركة طويلة تكرارية Rondo سريعة ومترعة بالحيوية، كما سنجد فى تناولنا لها بعد قليل.

بهذا التصور أعود إلى الحركة الثالثة، السكيرزو، فى سوناتا أو سيمفونية عبدالفتاح الجمل الإبداعية، وهى (وقائع عام الفيل). وتنطوى كلمة Scherz الألمانية أو Scherzo الإيطالية على عدد من المعانى التى تربطها لغة بالفكاهة والسخرية والتهكم والمرح، وهذه كلها من خصائص الكتاب. لكن استخدام الكلمة الاصطلاحى فى الموسيقى، الذى يعود إلى مطلع القرن السابع عشر، يربطها أيضا بالتألق والنصاعة النغمية Brightness. وهذه الخاصية هى التى تطورت فيما بعد لتصبح نوعا من الحركة الموسيقية فى السوناتا أو السيمفونية أو الرباعيات الوترية أو حتى نوعا من المقطوعة الموسيقية المستقلة أو الرقصة البطيئة Minuet التى أدى إسراع إيقاعاتها إلى تحويلها إلى سكيرزو ومنحها مكان الحركة الوسطى أو ما قبل الأخيرة من السوناتا على أيدى هايدن وموزار ثم بيتهوفن الذى يعده الجميع الأب الفعلى للسكيرزو كما نعرفها الآن؛ حيث تكتسى فيها لمسة المرح والسخرية قدراً كبيراً من المهارة الراقصة والعمق والجدية. وقد جعل بيتهوفن السكيرزو الحركة الثالثة فى سوناتاته ذات الحركات الأربع، واحتفظ بإيقاعاتها المرحة والسريعة، وإن منحها دورا مهما وعلى درجة كبيرة من العمق والجدية فى البنية الموسيقية للعمل الذى اكتسب على يديه طابعا دراميا ملحوظا(٤٥).

هذا الطابع الدرامى المترع بالحركة والحيوية، الذى يمتزج فيه العمق والجدية بالفكاهة المرحة والسخرية

اللاذعة المرة، هو منهج الكتاب فى التعامل مع موضوعه؛ وهو الخوف من الاستبداد أو الخوف والاستبداد. والسخرية هنا هى مبضع الجراح الذى يحيل الكلمات إلى مشارط حادة ماضية تصل إلى قلب الداء دون أن تحس لها بوجع، فلها القدرة على أن تسرقك، وكلنا «سارقانا السكينة»، من لامبالاتك ومن هذه «الأنامالية» المنتشرة والمسيطرة على الواقع العربى برمته فى زمن ردئ. ويتكون الكتاب من إحدى وستين فقرة تتتابع فى إيقاع سريع حاد بادئة بنهيق حمار جحا الذى ترويه لنا اليمامتان الواقفتان على غصن صفصافة، ومنتهية بضراط الحمار وبكلمة «طظ» المصرية التى تلخص عالماً كاملا من التحدى والحكمة واللامبالاة. وبين البداية والنهاية نتعرف محنة جحا فى عالم اجتاحه التتار وتولى الحكم فيه تيمورلنك الأعرج الذى أطلق فيلته تعيث فى أسواق البلد وحقوله فساداً. فعام الفيل الذى يبدو أنه يشير إلى الإحالة القرآنية عن فيل أبرهة والطير الأبابيل التى ترميه بحجارة من سجيل، يحيل فى النص إلى فيلة تيمورلنك التى لم تنزل عليها أية حجارة بالرغم من اللعنات والدعوات التى أطلقها الضحايا فى صمت وخنوع ذليل، فـ«الصوت سلاح العرب الباتر» (٤٦) .

وجحا الذى يعرف أن الفيلة سامت الناس العذاب يقف فيهم واعظا: «أيها المسلمون: احمدوا الله تعالى واذكروا فضله، أن خلق الأفيال بلا أجنحة، فلو أن الأفيال طارت، لهبطت على سطوح بيوتكم، فخرت فوق رؤوسكم»(٤٧). ولكن الناس لايدركون حقيقة لغة جحا، لأن شفرة هذه اللغة الخاصة قد غابت عنهم، وكلما عجزوا عن فك رموزها زادهم جحا، بتيمورلنك ومن خلاله، عسفا علهم يتمكنون من فك الشفرة، وطالب السلطان بتزويج الفيل لأن كل قرية لايكفيها فيل واحد. فالكتاب كله بحكاياته التى تستخدم النص الشعبى الساخر عن حكايات جحا لتحيله إلى أداة للفكاهة وإلى وسيلة لكشف الغمة عن غيون الأمة التى أصابها العمى فلم تعد تدرك أن عليها أن تجابه عسف السلطان الذى يفرض عليهم أحكامه الجائرة كل يوم. صحيح أن جحا لايستهدف الموعظة، لأنه يتعامل مع الموقف من منظور المشارك فيه الغارق فى قلب مشاكله، وليس من منظور المراقب المتعالى الذى يبغى النصح، أو يسعى إلى ضرب المثال. جحا الذى يدخل مع استبداد تيمورلنك أكثر من سجال، ويحرص على الخروج منه منتصراً مهما كان الثمن لايلبث أن يورط نفسه ويورط القرية معه فى آليات قهر الذات، إلى الحد الذى يعجز فيه عن الرد عن تلك الأحجية المنطقية التى ينتهى بها الكتاب، فتعود اليمامتان للتعليق على ماحدث وتكتمل الدائرة بنهيق الحمار المجلجل كما بدأت به، كأنها تنتهى بنوع من إخراج اللسان لكل ما حدث، ومن تجاوز للألم والمرارة والنابعة من الإرغام الذى يحسه جحا فى تجربته مع تيمورلنك؛ حيث تؤكد كل انفلاتة من أنشوطة الموت المحومة حول عنقه مرارة تجربة الوجود ذاتها.

ومغامرة عبد الفتاح الجمل فى هذا الكتاب مغامرة فى اللغة وباللغة فى المحل الأول، لأن الكلموت لا ينفصل عن الناسوت فى عالمه، ولايتبدى أحدهما إلا من خلال الآخر. وهى أيضاً مغامرة فى التعامل المرح الساهر مع البنية الشعبية للحكاية التى لاتستخدم الرمز، ولكنها تبلور من خلال مفارقاتها المتراكبة عالما ثريا بالإحالات. لأن حكايات النص ومقاطعه المتتالية ذات دلالات واضحة لارمز فيها ولا إيهام. مع ذلك، فإن مضمون الكتاب، كما يقول بدر الديب:

«ليس مضموننا بسيطا، بل وليس مضموننا واحدا فقط يمكن صياغته أو الاطمئنان إلى معرفته. إنه مضمون متلون متعدد المستويات. يعطى فى دفعات قصيرة، وكأنها حقن تسحب الدم من القلب، وتدفعه فيه على التوالى. وإذا كان هذا وصفا عاما لمضمون الكتاب، فإنه فى الحقيقة أقرب إلى أن يكون

وصفا لأسلوبه. وهذه القربى بين المضمون والأسلوب هي التي تجعل الكتاب عملا فنيا فريدا وصلبا. لا يستطيع النقد بسهولة أن يصرفه أو يفكه إلى أحكام أو تفسيرات. فلن تكون هذه الأحكام أو التفسيرات إلا ملاليم ممسوحة لا تشترى شيئا من معنى الكتاب أو قيمته»[٤٨].

وهو فى هذا المجال أقرب إلى دور السكيرزو فى السوناتا، يلعلع فى مرح صاخب سريع، ويمهد فى الوقت نفسه للحركة الأخيرة من عمل عبدالفتاح الإبداعى المكون من أربع حركات، وهى ذروة الحركات كلها (محب).

محب وفسيفساء العالم الريفى

تشكل (محب)، وهى ذروة إنجاز عبد الفتاح الجمل الإبداعى، والحركة الرابعة والأخيرة فى سوناتا الجمل الإبداعية، عودة من نوع جديد إلى عالم الحركة الأولى، عالم القرية التى جسدتها روايته الأولى (الخوف)، ولكنها عودة تسعينية فى مقابل التناول السبعينى فى الرواية الأولى. لأن البنية الروائية فى (محب) تختلف كلية عن بنية (الخوف) بالرغم من الملامح المشتركة بين عالمى الروايتين، ووحدة المكان ـ قرية محب ـ الذى تقدمه لنا الروايتان. بل ظهور عدد من الفضاءات والشخصيات التى تعرفناها فى الرواية الأولى من جديد مثل عوض شتا الذى ينام وهو سائر فى (الخوف)، والذى يعمل فى المدينة من الفجر إلى منتصف الليل، ويغلبه النعاس عندما تضع زوجه الطعام أمامه فتأكله القطط[٤٩]، والذى كان ضحية أول مواجهه مع الكلاب فيها، ومثل ياسين الفران الذى كان يخرج فى ضحى القرية إلى فرن المدينة[٥٠]، ومثل قهوة يوسف وغير ذلك من الفضاءات والشخصيات التى يتخلق عبرها نوع فريد من الجدل التناصى بين العملين.

لكن اختلاف الزمان، زمان الكتابة لا زمن القص، من السبعينيات فى (الخوف) إلى بداية التسعينيات أو أواخر الثمانينيات، هو السر فى التغير الجذرى الذى انتاب البنية وجعل كل رواية علما على مرحلة معينة فى تطور الشكل الروائى نفسه. فالتناظر بين بنية العالم الروائى وقوانين الواقع الاجتماعى الذى يصدر النص فى سياقه، وإن لم يصدر عنه، من الأمور المهمة فى تناولنا لكل رواية منهما.

والفرق بين صدور العمل فى سياق زمنى معين وصدوره عنه يحتاج إلى توضيح، لأن الأول يتعلق بزمن الكتابة والسياق الذى يكتب النص فيه ويترك بعض بصماته الفنية عليه؛ أما الثانى فيتعلق بالزمن الذى يتخلق داخل النص سواء أكان زمن الحكايات المروية فيه أم الزمن الذى يشغل شخصياته. وهذا الزمن فى الروايتين يوشك أن يكون زمنا خاصا مستعادا من طوايا الذاكرة فى أغلبه، وإن تجنب فى الحالتين التحديد الزمنى الذى يضعه فى تاريخ بعينه، بالرغم من وجود إشارات تاريخية عديدة فى النصين. والزمن الذى كتبت (محب) فى سياقه هو زمن التسعينيات الذى تشظى فيه الواقع العربى وتفتت، بعد أن انقلبت الذات العربية على ذاتها نهشا وصراعات وإحنا. وازدحم الواقع العربى بالحروب الأهلية وافتقر إلى المشروع وإلى الرؤية. ومن هنا، طرحت الرواية عن نفسها البنية الخطية فى الزمن، وهى البنية التى بلورتها (الخوف)، لأن الزمن الذى كتبت فى سياقه (محب) هو زمن الركود وانعدام الهدف والمراوحة فى المكان. ولهذا كان الركود والمراوحة فى المكان هو ميسم البنية الروائية فى (محب) التى تعد واحدة من روايات المكان بلا نزاع. ولأن المكان هو البطل، لم يعد النمو الخطى فى زمان عماد البنية الروائية، بل تراكم القص وتجاور الشظايا. وعمدت الرواية إلى طرح الوجود فى مكان أمام الوجود / الحركة فى الزمان أساساً للبنية الروائية. ومع فقدان مركزية الزمن وسيطرة المكان، يفقد

البطل مبررات وجوده ويتحول إلى عشرات الشخصيات العارية من البطولة، فالرواية معرض شخصيات ونماذج بشرية .

وتتكون (محب)، كالحركة الأخيرة في السوناتا أو السيمفونية، من ثلاث حركات مرقمة، الأولى والثانية طويلتان (٦٠ صفحة ثم ٨٣ صفحة). أما الثالثة (١٨ صفحة)، فهي أقرب إلى التقفيلة Coda القصيرة أو المقطع الختامي من اللحن. في الحركة الأولى «محبيات١» وهي مقسمة إلى أقسام عدة معنونة، يستهل النص الحكاية بـ «في سيرة محب» [٥١] المروية بضمير المتكلم الذي تتحدث فيه محب عن نفسها بنفسها، فيتحول المكان إلى راوي النص ومحدد منظور الرؤية فيه. و «محب» القرية كـ«محب» الرواية معتزة بأصلها المتواضع، لا اعتزاز الفخور الذي يصعر خده للناس ، وإنما كاعتداد مصر بنفسها برغم بساطة حالها. فهي لم تحظ كجاراتيها «الشعراء» و«طريطر» [٥٢] بانتهاك الفرنساوية حرماتها، وتخليفهم علامة تلاقحهم مع نسوتها في الجينات المسؤولة عن عيون البنات الزرق وشعرهن الأصفر وبشرتهن البيضاء. وهي تتأسى على ذلك، ولكنه تأسي الفقير الذي يحس في قرارة نفسه بأنه أفضل من الغني؛ حيث تشعر «محب» بالفخر لأنها حافظت على شرفها من الانتهاك، وأن افتقار بناتها لجمال الشعراويات يضعهن فوقهن درجة لا دونهن. ألا تحكي لنا «محب» ذاتها كيف صرف رجالها «بشربة مية» عسكر الفرنساوية عن قريتهم، لأنه:

«حينما قدم نابليون غازيا، نزل بجنوده إلى جارتي الشعرا وقرية طريطر، وتواترت أنباؤه قبل أن يصل، أن جنديه يعلق قبعته على باب البيت من بيوت الشعاروة وهو يدخل، حتى تريث الشعراوي عن دخول بيته، لأن الخواجه سوف يخلف له ما فيه القسمة. ولما وصل نابليون بجنده إلى ساحتي، وجد رجالي يصطفون في القيظ بالقلل المنداة خارج مناسجهم، فافتتر ثغره، ومضى بجنوده رأسا إلى دمياط الثغر. وليت رجالي ما فعلوا، إذن لكان لنسائي شعور الشعراويات وزرقة عيونهن، ولما بارت بنت من بناتي» [٥٣].

هذا النوع من التأسي المبطن بالترفع هو مفتاح تلك البنية الروائية التي تلجأ إلى منهج التعبير بالمفارقة من حيث هي أداة لكتابة عالمها. وتعتمد على الجدل بين المعلن والمضمر في بلورتها تلك البنية الاجتزائية أو الإيبسودية التي تتراكم فيها الجزئيات والصور والأحداث والحكايات بمنطق استيعاب الجغرافيا للتاريخ، واستيعاب المكان للزمن، بصورة يتخلق بها من هذا الاستيعاب والجدل عالم مترع بالثراء .

فالرواية تقدم لنا في حركتها الأولى «محبيات ١» [٥٤] جولتها العريضة في عالم القرية من خلال لقطات حادة سريعة ومباشرة، معتمدة على تقنيات الروندو Rondo في الجزء الأول من الحركة الأخيرة في السوناتا. وتختار من بشره وحكاياته عشرات الجزئيات والتفاصيل التي تضعها بجوار بعضها وبعض في فسيفساء ريفية عريضة فياضة بالرهافة والشاعرية والسخرية والحركة. تنتقي فيها الجزئيات والتفاصيل بعناية ماهرة، وتقدمها بعين محبة حانية، وجارحة في صدقها معا، لا فرق عندها بين الثور الضخم الذي ينادي صاحبه بخواره الذي يهز القرية ياحمااااي (أي يا أحمد)، والحاج أحمد، كبير عائلة الزوايدة الذي جرع زجاجة الدواء جملة بدلا من التقسيط طلبا لعاجل الشفاء، فمات[٥٥]، أو بين عم عبده العملاق الأعمى الذي لا يحلو له أن يقيل إلا على باب بيته متعمدا تصعير عضوه العظيم فتتنادى بصفاته النسوة وتتغامزن [٥٦] ، وعم رخا القنفد الخفير الذي يخاف الخروج وحده في الليل[٥٧]، أو بين عبد الموجود الخفير المسطول الذي «تقل العيار» ذات ليلة ثم عاد من قريته الشعرا ليعبر الجسر في ليلة

مقمرة فاتجه بدراجته إلى ظل الجسر بدلا من الجسر فسقط فى الترعة[٥٨] ، وابن الذوات طه أبو إسماعيل الذى يبدد فى آخر زاده[٥٩]، أو بين عبد الوهاب بخيل القرية الذى بخل بجهد حماره فى النهيق الجامح والنط على الإتان فخصاه بشعره من ذيل حصان السوالمة [٦٠] ، والجلادى الذى سقطت جاموسته فى بير الساقية فانتقل فجأة من مصطبة المالك إلى قعر القفة، وقال لامرأته يوما فلفلى الرز وسآتيك بسمك مشوى، فلما عاد دونه بدأ النكد، وإذا بقطة تهبط عليهم من السطح المجاور وفى فمها ذكر بط محمر، فبسا القطة فتركت البطة وانصرفت، فأسرعا يأكلان وينبسطان قبل أن يتبين له صاحب[٦١] ، أو بين قبيلة الحانوة التى تحتكر السمسرة فى الحمير [٦٢] ، ومن مزين القرية الصموت المترفع القليط الأسطى محمد الذى يعاشر فى خياله أجمل جميلات رأس البر فى امرأته القبيحة بعد أن يطرح على وجهها فوطة وهو يتمثل نموذجه الذى اصطفاه [٦٣] ، أو بين ياسين الفران ابن ياسين الفران الذى خصص فرنه للسمك وحده، واستن طريقة لانتقاء ثلاث سمكات صغيرة يبدلها فى الصوانى على طول اليوم حتى تنتهى فى آخره سمكات كبيرة مشبعة له هو وزوجه وابنه، ومحمد شتا الذى يعمل فى دكان الحاج عبده هندام وأقبلت عليه امرأة مائعة شايلة قفة، وبابتسامة عريضة سلمت عليه وسألت عن زوجه وابنه بالاسم، وطلبت طلباتها من الرز والعدس والسمن والزيت والعسل والطحينة والزهرة والصابون حتى امتلأت القفة، ثم انصرفت واعدة بأن تدفع فيما بعد، فقيد أمام الحساب، وكان كبيرا، «امرأة شايلة قفة» [٦٤] ، أو بين حفيظة الرداحة اللهلوبة التى تركت رضيعها فى رعاية أخيه الطفل حتى تذهب لدكان هندام، فجاء الأطفال وأخذوا يدلقون التراب فى فم الرضيع المفتوح حتى مات، [٦٥] والإمام الشيخ عبد الحميد الذى يبالغ فى التأنى ويصر على ختم القرآن كله فى رمضان [٦٦] .

هذه النماذج المتنوعة التى يحكى لنا الكاتب حكاياتها باختصار وإيجاز فى حوالى عشرين صفحة، ويرتب هذه الحكايات فى نسق تشكيلى أقرب إلى الفسيفساء الصريحة الجميلة يخلق من علاقات التجاور منطقا يولد به المعنى دون الإفصاح المباشر عنه، وهو يحكى لنا عن بيوتها وحيواناتها ومشاكلها فنعرفها جميعا حتى كأننا عاشرناها زمنا طويلا، هى مدخلنا إلى عالم هذا الجزء الأول من الرواية، أنه نوع من البانوراما العريضة التى تتراكم فيها الجزئيات وتتجاور للإفصاح لا عن صورة القرية فى سكونها ، وإنما فى حركتها، وتشابك علاقاتها، وتراتب مكاناتها ، وجدل رؤاها. بصورة نتعرف فيها شر الأطفال وقسوتهم، وسذاجة الكبار ومكرهم، ونتعرف حياة «محب» اليومية ومناسباتها الخاصة من رمضان إلى أحداث الانتخابات إلى مقدم عمال التراحيل السنوى لبناء السد الترابى، ومن طقوس التعاون الجمعى، بين فقرائها دون أغنيائها، فى الملمات كسقوط جاموسة فى البير، أو اندلاع حريق فى أحد الدور، أو إعادة بناء الدار المنكوبة من جديد؛ إلى طقوس الرغبات السرية والممارسات الجنسية وقد هتك الصغار أسرارها بشقاوة لذيذة فى ليالى الجمع. ويتصل حبل السرد فى بقية هذا الجزء من الرواية ليكشف لنا بمنطق اللقطات السريعة القصيرة نفسه عن عالم القرية كله بصراعات أفراده الصغيرة كالصراع بين إبراهيم العربانى والدسوقى البدويهى وقد استحال أولهما إلى رومل وتقمص الآخر تشرشل الذى يعلق صورته على باب دكانه [٦٧] ، وبلعب صغاره الذى ينتهى بمأساة غرق أحدهم والتسليم بها [٦٨] ، وباحتفالات مولد سيدى أبى المعاطى وطقوس سامره الشعبى وفرقة الجوالة [٦٩] ، وبمحاولة الصبية عقب البلوغ مسافدة الجاموسة [٧٠] ، وبالصراع من أجل الذود عن شرف حسناء القرية حينما يعاكسها فتية القرية المجاورة [٧١] ، وبقدرة كفيف القرية المدهشة على التمييز بين ألوان القماش من ملمسه[٧٢]، وبحيوات كل حيوانات القرية من الحلزون إلى السمك إلى البهائم وحتى قطرة الندى [٧٣] .

بهذه الطريقة، تتخلق كتابة القرية لا الكتابة عن القرية، الكتابة التى تستنهض كل القرى التى فى داخلنا وتبعث فيها الحياة، لتعانق قرية «محب» وتنبض خبراتها المخزونة تحت جلد الحياة فيها. لأن ما تقدمه (محب) هى كتابة القرية ذاتها على الورق فى صور وتشكلات، وإحالتها إلى بناء فنى له فى بعض الأحيان حضور تشكيلى مبهر، وبنية صرحية تكتسب كل جزئية من جزئياتها جمالها الفريد واستقلالها التشكيلى والدلالى. فكل جزئية من الجزئيات الصانعة لهذه الفسيفساء الصرحية العريضة تقدم لنا لوحتها المستقلة. انظر مثلاً إلى تصويره قرية محب وهى تتحدث عن خفيرها:

«عم رخا الخفير ذو الساعد الأبيض المصفر كساق الجوافة. إنه الحارس الليلى اللقطة، إذ يحرسنى من داخل بيته لا يبرحه. لا يقرب سريره أثناء نوبة عمله، بل يظل طوال الليل على قرافيصه، وظهره إلى الحائط يكب وينعس، تحت الرف الذى يصبر فوقه طربوشه الأسود الميرى ذا النحاسة النمرة، تشع كلما هبت نسمة، وحركت لسان اللمبة الصاروخ» (٧٤).

هذا المشهد من الرواية يعلق عليه الناقد التشكيلى فاروق بسيونى قائلاً:

«نجد أننا هنا أمام لوحة كلوحات رمبرانت قاتمة معتمة، يسقط الضوء فيها من مصدر واحد على عنصر أو عنصرين، فيلتمعان كبؤرتى ضوء فى عتمة قانية، وكأنما حوار تراجيدى بين الضوء والقتامة نقيضه، يضفى على الأشكال برغم بساطتها حسا تعبيريا عاليا» (٧٥).

لكن أهم ما فى هذا الحوار التشكيلى بين الضوء والعتمة فى الصورة، هو أنه شديد الملاءمة للحالة النفسية والتعبيرية التى يقدمها لنا النص عن هذا الخفير الذى يخاف الخروج وحده فى الليل بلا أنيس، والذى يتنافى عمله مع طبيعته، حيث: «لا يجرؤ، يخاف هو الخفير المسلح، ويصطك جسمه كله، وشعر رأسه يقف حتى سموه عم رخا القنفذ» (٧٦). هذه الصورة القوية الباهرة عن المأزق الإنسانى لم يكن باستطاعة فنان له حس عبدالفتاح الجمل وحساسيته إلا أن يلفها بالعتمة الرامبرانتية الدالة، كأنها منتزعة من لوحة «الحرس الليلى» المشهورة لرامبرانت. فى هذه العتمة ينطق التوتر بين آليات الجبر والضرورة وقد فرضت على طبيعة عم رخا البشرية هذا المأزق الذى لا خلاص منه، فاستحال إلى إنسان واقع فى شرك لا يملك الانفلات منه، بل لا مناص له إلا إحكامه حول نفسه كل ليلة، وتستحيل العتمة إلى دفقة ضوء باهر تلف الموقف وتسطع به.

فإذا ما انتقلنا إلى القسم الثانى من الرواية أو الحركة الثانية فيها، وأطول حركاتها جميعاً، «محبيات ٢» (٧٧)، سنجد أن بداية هذا القسم بالحديث عن ساعة القرية البيولوجية التى تتجاوب دقاتها كل فجر مع صياح الديكة تؤذن بتغير إيقاع السرد وتبدل بنيته. فبدلاً من لقطات القسم الأول السريعة الغاصة بالتفاصيل، التى لا تعير الزمن اهتماماً كبيراً، نجد أن هذا القسم يبدأ بالزمن ويختار لنا مجموعة من القصص أو الحكايات التى يبلور عبرها عدداً من التنويعات التفصيلية العذبة على اللحن الرئيسى الذى صاغته الحركة الأولى، وتبلوره الرواية كلها من خلال محبياتها الثلاث. لكن تنويعات هذه الحركة على اللحن الرئيسى لا تلتقط لوحات الحركة الأولى وتسرد لنا تفاصيل إضافية عنها بل تختار تنويعات جديدة عليها من شخصيات ومواقف مغايرة ترجع عبرها أصداء لقطات سريعة سابقة، وتثرى اللوحة الفسيفسائية الصرحية كلها بالمزيد من الجزئيات والتفاصيل. فثراء النص فى هذه الرواية باذخ إلى حد لا يقبل التكرار، فالإيجاز والوظيفية من عناصر القص فى هذا العمل الروائى الجميل.

وتبدأ أولى هذه التنويعات بالعودة إلى طفولة الراوى أو صباه وهو يرتع فى ملكوت الطبيعة الريفية، وتتصل حباله بحيواناتها وفراشاتها وقطرات الندى فيها، وتستهويه تحولاتها الباطنية. وتوشك هذه العودة، فى مستوى من مستويات المعنى، أن تكون عودة إلى طفولة الوعى ذاتها، أو طفولة البشرية، لا طفولة الراوى وحده. وفى النص راويان: أولهما هو صوت القرية نفسها وهى تحكى عن نفسها، وثانيهما هو صوت المؤلف/ الراوى الذى لا يروى لنا عن القرية كما هى الحال مع المؤلف/ الراوى، ولكنه يقطر لنا خبرته المعرفية ومعرفته قصا عن القرية، أو وعيه الذى يتشكل بها وفيها. فالنص نفسه يقول عن هذا الراوى الفريد إنه: «كلما كبر، انغرزت رجله فى معجنة طفولته فلا يقوى على الخروج منها، راويتنا المعتمد الذى يغطس ويقب كلما غذذنا فى السير»[٧٨]. لكن هذا الراوى سرعان ما يدرك فى حواره مع خاله حدوده باعتباره إنسانا قاصرا عن إدراك أسرار الطبيعة، أو الدخول إلى ملكوتها، فقصوره هذا هو سر قسوته غير المقصودة التى ضيعت منه مفتاح الدخول إلى قلب الطبيعة وإلى كنه أسرارها [٧٩]. وقصور الإنسان إزاء غنى الطبيعة الفادح هو أحد مستويات المعنى الفلسفية فى هذا العمل الروائى الجميل، وهو سر امتلائه بالتناقضات.

لأن الفصل التالى من هذا القسم يوشك هو الآخر أن ينطوى على عودة إلى طفولة التاريخ البشرى الذى بدأ بالصراع بين قابيل وهابيل؛ حيث يقدم «أبو فصاده»[٨٠] كيف يتخلق الصراع بين الإخوة وتحتدم فصوله، وكيف تتغير المصائر والمقادير بتبدل طبيعة الحياة فى القرية واختلاف إيقاعاتها. ولأهمية ما يؤسسه، فإن هذا الفصل بما يتضمنه من رؤى ودلالات ومن تغيير فى طبيعة البنية السردية التى تنحو إلى الخطية وتتأمل دور الزمن، هو أطول فصول هذا القسم، بل أطول فصول الكتاب قاطبة. ويحتل على صعيد البنية وآليات توليد المعنى مكانة محورية فى العمل كله الذى يجعل أحد همومه الأساسية معرفة المسارب التى يتسلل منها الصراع فيقضى على ما فى العالم من سلام وتساوق وهارمونية، ويحل القبح مكان الجمال. والفصل التالى له «زفاف الملائكة»[٨١]، يواصل رحلة الاكتشاف الدامية القاسية العذبة معا. فنرى كيف يتعايش القبح والقذارة مع الموهبة الفنية والحس الرهيف، وكيف تدب جرثومة الفساد بين الزوج وزوجه كما دبت من قبل بين الأخ وأخيه. ثم ينتقل بنا الفصل التالى «أبوهبط»[٨٢] إلى تبلور الصراع بين الأب وابنه وكيف تتولد الكراهية بينهما، وتمتد ألسنة نيرانها الكريهة فتشعل الحرائق فى كل شئ، فلا يوحد بينهما مرة أخرى إلا الموت. فى هذا الفصل تكشف القسوة البشرية عن وجهها القبيح بطريقة تقشعر لها الأبدان من قسوتها، ولكنها مكتوبة بحيدة وبرود نادرين. فالكتابة السردية فى هذا النص لا تنطلق من أى حكم أخلاقى على الشخصيات، لأن فهمهما يسع كل شئ برحابة صدر وسعة حلم لا نظير لهما. ويأخذ الصراع بعده الاجتماعى والسياسى فى «ظهرة الهبلة ومدام عزيزة الفرنساوية»[٨٣]، وبعديه التاريخى والخرافى الذى ينوش الميتافيزيقى فى «الأحمر والأخضر»[٨٤]، وبعده الاقتصادى فى «فشار محب»[٨٥]. وهكذا، كلما تقدمنا فى قراءة فصول هذه الحركة الثانية الباذخة من الرواية اكتشفنا بعداً آخر من أبعاد هذا الصراع الإنسانى وازداد إحساسنا بقصور الإنسان الذى تزداد فداحته كلما ازدادت رغبة الإنسان فى التغلب عليه.

وحتى تخفف الرواية علينا فداحة هذا الاكتشاف، فإنها تبدأ حركتها الأخيرة القصيرة، أو تقفيلتها Coda بمدخل ساخر أقرب ما يكون إلى نغمات السكيرزو عن الحمار المعجبانى الذى يتبختر براكبه الأكرش فى إيقاع صاجات العرقسوس، حتى إذا ما صادف زبلة فى الطريق أخذ يتشممها بشره شارب التعميرة «جابدا النفس تلو النفس، يختل التوازن، وينكب الأكرش مترجرجا»[٨٦].

وبهذا الكب تكرس هذه التقفيلة طقس إبعاد الإنسان عن عالمها و«دلفه» خارجها، حتى تخلص «محبيات ٣»[٨٧] كلية لعالم الحيوان والنبات والطير، وتعود إلى مفردات الطبيعة التى تشكل جانبا مهما من حياة «محب»، وتساهم بدور أساسى فى صياغة عالم المعنى فى نصها، فالبنية الثلاثية التى بدأت باللقطات القصيرة السريعة التى يمتزج فيها المكان بالحيوان والإنسان لتجسد لنا بانوراما العالم الريفى وتبلور إيقاع حركته، ما لبثت أن ركزت القسم الثانى علي حركة الإنسان فى الزمن، وتعامله مع الفضاء والحيوان والنبات. وأحالت منطق جدل المتجاورات الذى انتهجته الحركة الأولى فى الرواية إلى منطق البناء الدرامى الذى يستخدم السخرية ببراعة تنأى بأى موقف إنسانى عن المباشرة أو الرؤية الواحدية. ثم كان من الضرورى أن تفرد حركتها الثالثة والأخيرة لسيطرة المكان على الإنسان، أو بالأحرى لتكريس ديمومة المكان فى حالة من الوجود السرمدى المكتفى بذاته دون الإنسان، الذى ينطوى على منطق مغاير للمنطق الذى كشفت عنه الحركة الثانية، ومفسر لأسرار تلك الديمومة التى تعيشها «محب» أو تحافظ على جوهر الحياة فيها. فالاهتمام بالكشف عن سر هذا التناسق أو التساوق الذى يسرى فى حياة نبات القرية وحيواناتها ويشكل من خلالها معزوفة كونية تتكشف لنا ملامح حكمتها العميقة التي تزرى بحماقة الإنسان وتستحيل حوارات كائناتها إلى مرآة تنعكس عليها فداحة صراعاته. لذلك، كان لجوء هذا القسم إلى القص الذى تمتزج فيه آليات السرد الواقعى باستراتيجيات الأمثولة الرمزية التى ترجع أصداء قصص الحيوان ومنطق ابن المقفع فى (كليلة ودمنة)، وتخلق من هذا المزيج صيغة سردية جديدة تؤكد مغايرتها الصيغتين اللتين سادتا فى القسمين الأولين من الرواية. إن المغايرة هى سبيل هذا النص للتكامل والوحدة. فوحدة هذا النص العضوية لا تنهض على التماثل أو التكامل الظاهرى ، وإنما على المغايرة التى تتوطد بها علاقة الجزئيات عبر الجدل المستمر بينها.

واحتدام هذا الجدل على صعيد البنية بين القسمين الأخيرين، يقابلة نوع آخر من الجدل الذى يعتمد على التكامل بين القسم الأول من ناحية والقسمين الأخيرين من ناحية أخرى، لأن «محبيات ١» تنطوى بشكل ما على ما فى «محبيات٢» و «محبيات٣» معا، بالرغم من التعارض الحاد بين هذين الأخيرين، الذى كان الفصل بينهما فى قسمين أو حركتين نوعا من فض الاشتباك بينهما، وتأكيد طبيعة وحدتهما التى تنهض على التفاعل والمغايرة، فمنطق البنية الموسيقية للعمل، هو الذى يفرض هذا الفصل كنوع من تأكيد طبيعة التوليف بين المتناقضات فى الحركة الأولى من معزوفة «محب». فربما لو لم يتبلور هذا الاستقطاب الواضح بين «محبيات٢» و«محبيات٣» لما اكتشف القارئ جمال التوتر الخفى بينهما فى «محبيات١» التى يحتاج عند الفراغ من النص العودة إلى قراءتها من جديد، كما هو الحال دائما مع المعزوفات الموسيقية من هذا النوع. ولا يتجسد التمايز بين القسمين الأخيرين من النص من خلال طول أولهما وقصرالثانى فحسب، ولكن من خلال اختلاف بنية القسمين وتناظرهما. فإذا كانت «محبيات٢» تتكون من أربعة عشر فصلا معنونة، تنقسم بالتالى إلى أقسام أصغر مرقمة يتراوح عددها بين قسم واحد و ١٤ قسما، باستثناء القسم الأول الذى آثر أن يستخدم العناوين بدلا من الأرقام؛ فإن «محبيات٣» تتكون من نصف عدد فصول سابقتها ـ سبعة فصول قصيرة كلها غير مقسمة، بالرغم من أنه كان باستطاعته تقسيمها. فالفصل الواحد ينطوى بطبيعته على نوع من التتابع الذى كان يمكن تحويله إلى أقسام، كما فى فصل «الجاموسة والفراشة»[٨٨] مثلا، الذى ينتقل من علاقة الجاموسة بالإنسان، أو بالأحرى اعتماده عليها فى حياته، إلى علاقتها بالقراد المتوغل فى منابت الحركة

من مفاصل الأفخاذ، إلى استخدام الفراشة قرنها مكانا للوقوف عليه، واتخاذ أبى قردان ظهرها مكانا مفضلا لاسترخاءته، بينما يحط هدهد تحتها لالتقاط دودة حية من روثها. وهو تتابع كان من الممكن تحويله إلى أقسام مرقمة، كما فى معظم فصول «محبيات٢» .

لكن الرواية تضفى منطقها الخفى على كل جزئيات النص، وتجريه فى ثنايا البنية لعلة أساسية. فقد قسمت مالا ينقسم فى كثير من الأحيان فى «محبيات٢» لتكشف لنا عما فعله الإنسان بنفسه وحياته، وتجسد لنا عجزه وصراعه وإخفاقاته؛ بينما تعمدت عدم تقسيم أى من فصول «محبيات٣» لتبلور ملامح ما يمكن تسميته بمنطق الاعتماد الكونى المتبادل بين المخلوقات. ومن هنا كانت وحدة الفصل وجها من وجوه وحدة الكون، بينما كانت انقساماته فى «محبيات٢» مناظرة لعجز الإنسان عن إدراك هذه الوحدة، ناهيك عن تحقيقها فى علاقاته مع نفسه ومع الآخرين. بهذا المنطق النابع من بنية العمل باعتبارها كلا يمكننا قراءة القسم الأخير من الرواية على أنه أنشودة صوفية أو فلسفية خالصة فى التسبيح بوحدة المخلوقات وكمال الكون. تكشف فيه لوحة «الجاموسة والفراشة» عما فى هذا المنطق من شمول عجيب يتجلى ألقه فى أقل كائناته خطرا، وتبرز «هذه هى المسألة»[٨٩] أهمية الألم فى إحكام سيطرة هذا المنطق الذى لا يقل دوره عن دور اللذة أو البهجة أو الفرح، وتكشف عن جدل السكون والحركة وعلاقات القوة والسيطرة فى هذا المجال. فسل النخلة السامقة الذى يغزغز الغراب حينما يحط فوق بلح النخلة المحدد، لا يدفعه عن بلحها بقدر ما يعلى قيمته لديه حتى تزداد متعته به. فما أضأل شكواه من سلاءة النخلة التى تحمى بها جمارها إذا ماقورنت بشكوى القرد من البشر أو شكوى الحمار الرقيق من شيخ الخفر البدين الذى يبهظه بجسده الثقيل كلما استعاره من صاحبه لسحابة يوم فى البندر، وعلاوة على ذلك يتركه يتضور جوعا طوال النهار. أما اليمامة، فقد قالت للصفصافة وهى تحاورها وقد حطت الحمامة على الزيتونة المجاورة تسمع فى «الحدق يفهم»[٩٠] : لماذا ابتدع الإنسان السجن وهو أبشع ماقام على الأرض من بناء ؟ فتربط الصفصافة الحكيمة فى ردها بين السجن والتعذيب والتاريخ والذاكرة وبناء الحضارات. لكن «ثورة الغربان»[٩١] ترد على تعليق الصفصافة فى نوع من الطباق الموسيقى «الكنترابونط» بإصرار سربها على انتزاع أحد أفرادها الضحية من أيدى البشر فى هجوم عسكرى منظم وجسور لدفنه، ألم يلقن الغراب جدهم الأكبر قابيل درس الدفن؟ أما من فاته التقاط الجدل الدال بين الفصلين، فإن انفلاتة «حصان الملاحة»[٩٢] العارمة من نير العبودية التى يرتبط فيها مقدار الفول فى العلف بمواعيد العمل المرهق فى الملاحة كفيل بأن يعيده إلى الوعى بجدل المتناقضات السارى فى ثنايا القسم كله، قبل أن يرده الفصل الأخير «إماء»[٩٣] إلى وحدة الكون من جديد فى اعتماد الزهرة على النحلة، الشغالة، لنقل حبوب اللقاح إليها، واعتماد النحلة بالتالى على رحيقها الذى تجمعه لغيرها وقد جعلت العمل قانون الحياة عندها، بينما ينبهها ذكر النحل إلى العدالة وعن الاستغلال، استغلال الإنسان النحل وسلبه عسله، وعن ضرورة الإضراب والتحرر من تلك العبودية، وسرعان ما يكتشف الحرس الملكى للخلية هذا المارق الذى يثير القلاقل فينقض عليه ويقتله فى لمحة البصر، حتى تعود الشغالات وقد أسدلن على أعينهن غمائمهن ليدرن فى الساقية الأبدية كثيران السواقى المعماة.

بهذه النهاية الرمزية القاتمة تنتهى رواية (محب) ، وتنتهى معها معزوفة عبد الفتاح الجمل الإبداعية الجميلة، هذه النهاية المؤسية التى تردنا من جديد إلى البداية لنقرأ من جديد لعل هذا العالم الأدبى الساحر ينفتح أمامنا على معان ودالات أخرى، وهو بلاشك ثرى بالدالات التى تمنح نفسها للقارئ مع كل قراءة

جديدة، لأنه باستطاعتنا أن نعيد قراءة هذا القسم الأخير من «محب» باعتباره مرآة للقسم السابق عليه، تبرز لنا بنصاعة منطقها قتامة الصورة فى «محبيات٢» . وباستطاعتنا أيضا قراءة (محب) فى جدلها وتفاعلها مع النصوص الثلاثة السابقة، فكل عمل من أعمال هذا الكاتب المتميز يستحق أكثر من قراءة، وأكثر من وقفة، وأكثر من مجرد دراسة وداعية عاجلة، أرجو أن تعكف الحركة الأدبية عليها، فى قابل الأيام، علها ترد لهذا الكاتب الكبير بعض دينه الكبير الذى سيظل يثقل أعناقنا جمعا مالم تدرسه الدراسة التى يستحقها. وما لم نضعه فى المكان الجدير به، حتى تستقيم الحركة الأدبية، وتتخلص من بعض ما بها من خلل خطير .

هوامش وإشارات

(١) بدر الديب، هذه الرواية، (محب) ، القاهرة روايات الهلال، ١٩٩٢، ص ١٦٦ .
(٢) بدر الديب ، المرجع السابق، الصفحة نفسها .
(٣) بدر الديب ، تحية وداع وتذكير بالقيمة : عبد الفتاح الجمل عبقرية بلاغية وأدبية متفردة، مجلة إبداع السنة ١٢، عدد ٣، مارس ١٩٩٤، ص ١٨ .
(٤) بدر الديب، المرجع السابق، ص ١٧.
(٥) عبد الفتاح الجمل، الخوف، القاهرة، مطبعة عبده وأنور أحمد، ١٩٧٢.
(٦) الخوف، ص٥ .
(٧) الخوف، ص١٣ .
(٨) الخوف، ص٧ .
(٩) الخوف، ص١٣ .
(١٠) الخوف، ص٢٦ .
(١١) هذا عنوان أحد النصوص التراثية القديمة عن الكلاب .
(١٢) الخوف، ص٥١ .
(١٣) الخوف، ص٩٨ .
(١٤) الخوف، ص٩٩ .
(١٥) راجع ، الخوف ، ص ١٠٥ ـ ١١٦.
(١٦) الخوف، ص١١٥ .
(١٧) الخوف، ص١١٦
(١٨) راجع الفصل الثانى عشر من الرواية، الخوف، ص ١١٧ ـ ١٢٣ .
(١٩) عبد الفتاح الجمل ، آمون وطواحين الصمت، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.
(٢٠) آمون وطواحين الصمت، ص ١٥٩ .
(٢١) بدر الديب، ندوة مع النقاد حول آمون وطواحين الصمت، نشرت فى (الثقافة الجديدة)، عدد ٤٤، مايو ١٩٩٢، ص ٦٧.
(٢٢) بدر الديب ، المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٢٣) آمون وطواحين الصمت ، ص ٧ ـ ١٣.
(٢٤) راجع، آمون وطواحين الصمت، فصل «الضبعة تفك الخطء، ص ١٤ ـ ١٩.
(٢٥) آمون وطواحين الصمت، ص ١٥.
(٢٦) آمون وطواحين الصمت، ص ١٦.
(٢٧) آمون وطواحين الصمت، ص ٢١.
(٢٨) راجع، آمون وطواحين الصمت، ص ٣٢ ـ ٣٤.
(٢٩) آمون وطواحين الصمت، ص ٤٤ ـ٥١.
(٣٠) آمون وطواحين الصمت، ص ٤٩.
(٣١) آمون وطواحين الصمت، ص ٦٨.

(٣٢) آمون وطواحين الصمت، ص ٧٢ ـ ٧٣.
(٣٣) آمون وطواحين الصمت، ص ٨٣.
(٣٤) آمون وطواحين الصمت، ص ٨٢.
(٣٥) آمون وطواحين الصمت، ص ٨٣.
(٣٦) آمون وطواحين الصمت، ص ٨٤.
(٣٧) آمون وطواحين الصمت، الصفحة السابقة نفسها.
(٣٨) آمون وطواحين الصمت، ص ٩٠ ـ ١٥٧.
(٣٩) آمون وطواحين الصمت، ص ١٠١.
(٤٠) آمون وطواحين الصمت، ص ١٠٧.
(٤١) آمون وطواحين الصمت، ص ١٤٨.
(٤٢) آمون وطواحين الصمت، ص ١٥٧.
(٤٣) عبد الفتاح الجمل، وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا، القاهرة، دار الفكر المعاصر، ١٩٧٩.
(٤٤) بدر الديب، «مقدمة لا تتم» ، وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا، ص ٥ و ٦.
(٤٥) للمزيد من التفاصيل عن هذا الجانب الموسيقى راجع Perct A. Scholes, **The Oxford Campanion of Music**, Tenth Edition (Oxford, Oxford University Press, 1972), p.p. 926&964.
(٤٦) وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا، ص ٧٣.
(٤٧) وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا، ص ٣٣.
(٤٨) بدر الديب، مقدمة لا تتم، وقائع عام الفيل كما يرويها الشيخ نصر الدين جحا، ص ١٢.
(٤٩) الخوف ، ص ٥٣ .
(٥٠) الخوف ، ص ٨٥ .
(٥١) راجع محب، ص ٦ ـ ١٩ .
(٥٢) هذه القرى الثلاث، محب والشعرا وطريطر، هى قرى حقيقية فى محافظة دمياط.
(٥٣) محب ، ص ٧ .
(٥٤) محب ، ص ٥ ـ ٦٢ .
(٥٥)راجع محب ، ص ٨ .
(٥٦)راجع محب ، ص ٩ .
(٥٧)راجع محب ، ص ٩ .
(٥٨)راجع محب ، ص ١٠ .
(٥٩)راجع محب ، ص ١٠ .
(٦٠)راجع محب ، ص ١١ .
(٦١)راجع محب ، ص ١٥ .
(٦٢)راجع محب ، ص ١٦ .
(٦٣)راجع محب ، ص ١٩ .
(٦٤)راجع محب ، ص ٢٢ .
(٦٥)راجع محب ، ص ٢٨ .
(٦٦)راجع محب ، ص ٢٩ .
(٦٧)راجع محب ، ص ٣٣ .
(٦٨)راجع محب ، ص ٤٠ .
(٦٩)راجع محب ، ص ٤٥ .
(٧٠)راجع محب ، ص ٤٦ .
(٧١)راجع محب ، ص ٥٠ .
(٧٢)راجع محب ، ص ٥٥ .
(٧٣)راجع محب، ص ٦٤ ـ ٦٦ .
(٧٤) محب ، ص ٩ .
(٧٥) فاروق بسيونى، محب رؤية تشكيلية: الفن والأدب يتبادلان الموقع، مجلة الثقافة الجديدة، العدد ٤٤ ، مايو ١٩٩٢ ، ص ٤٠ .

(٧٦) محب ، ص ٩ .
(٧٧) محب ، ص ٦٣ ـ ١٤٦ .
(٧٨) محب ، ص ٣٠ .
(٧٩) محب ، ص ٦٩ .
(٨٠)راجع محب ، ص ٧٠ ـ ٨٠ .
(٨١)راجع محب ، ص ٨١ ـ ٨٦ .
(٨٢)راجع محب ، ص ٨٧ ـ ٩٦ .
(٨٣)راجع محب ، ص ٩٧ ـ ١٠١ .
(٨٤)راجع محب ، ص ١٠٢ ـ ١١٠ .
(٨٥)راجع محب ، ص ١١١ ـ ١١٨ .
(٨٦) محب ، ص ١٤٨ .
(٨٧)راجع محب ، ص ١٤٧ ـ ١٦٣ .
(٨٨)راجع محب ، ص ١٤٩ ـ ١٥٠ .
(٨٩)راجع محب ، ص ١٥١ ـ ١٥٣ .
(٩٠)راجع محب ، ص ١٥٤ ـ ١٥٥ .
(٩١)راجع محب ، ص ١٥٦ ـ ١٥٧ .
(٩٢)راجع محب ، ص ١٥٨ ـ ١٦٠ .
(٩٣)راجع محب ، ص ١٦١ ـ ١٦٣





اقرأ فى العدد القادم :

ـ كتاب ألف ليلة وأدب الرحلة فى إنجلترا	فاطمة موسى
ـ ألف ليلة وليلة: آفاق جديدة للتوصيل	عبدالمنعم تليمة
ـ ألف سندباد ولا سندباد	سعيد علوش
ـ ألف ليلة حلم بورخيس	محمد أبو العطا
ـ مترجمو ألف ليلة	خورخى بورخيس
ـ ألف ليلة رافد تأسيسى فى المسرح المعاصر	هناء عبدالفتاح
ـ شهرزاد وتطور الرواية الفرنسية	هيام أبو الحسين
ـ أقنعة ألف ليلة فى الشعر العربى	عبدالرحمن بسيسو
ـ ألف ليلة والحداثيون الروس	مكارم الغمرى
ـ الحكايات التركية وألف ليلة	برتف بوراتاف
ـ ألف ليلة فى الموسيقى العالمية	سمحة الخولى
ـ ألف ليلة وقصيدة الحداثة	عبدالله السمطى
ـ ألف ليلة والرواية العربية	صبرى حافظ
ـ الأطفال وقصص الحيوان	عبدالتواب يوسف
ـ ألف ليلة والمعالجات التليفزيونية	أمين سعيد عبدالغنى
ـ أثر ألف ليلة فى رؤية العالم عند بورخيس	ابتهال يونس
ـ استعارات ألف ليلة وليلة	يوسف ديشى



عدد ممتاز

استلهام ألف ليلة وليلة

(الجزء الثالث)



المجلد الثالث عشر
العدد الثانى

صيف ١٩٩٤

هذا العدد مهدى إلى سهير القلماوى رائدة دراسات ألف ليلة وليلة .



المجلد الثالث عشر
العدد الثانى
صيف ١٩٩٤

عدد ممتاز

استلهام

ألف ليلة وليلة

(الجزء الثالث)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب



● الأسعار فى البلاد العربية:
الكويت ١٫٧ دينار ـ السعودية ٢٧ ريال ـ سوريا ١٣٣ ليرة ـ المغرب ٨٠ درهم ـ سلطنة عمان ٢٢٦ بيزة ـ العراق ٢ دينار ـ لبنان ٤٠٠٠ ليرة ـ البحرين ٢٦٦٧ فلس ـ الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال ـ الأردن ٢٠٠٠ فلس ـ قطر ٢٧ ريال ـ غزة ٢٦٦ سنت ـ تونس ٥ دينار ـ الإمارات ٢٧ درهم ـ السودان ٦٧ جنيها ـ الجزائر ٢٤ دينار ـ ليبيا ١٫٧ دينار.

● الاشتراكات من الداخل:
عن سنة (أربعة أعداد) ٦٦٦ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشاً، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية.

● الاشتراكات من الخارج:
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد ـ ٢٤ دولارا للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا ـ ١٦ دولارا).

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالى:
مجلة «فصول» الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج. م. ع.

● الإعلانات: يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين.

٣٠٠ قرش

ألف ليلة وليلة



هــذا العــدد

مــهــدى إلــى ســهــير الـقـلـمـاوى

رائــدة دراســات ألــف ليلــة وليلــة

استلهام

ألف ليلة وليلة

(الجزء الثالث)

المجلد الثالث عشر
العدد الثاني
صيف ١٩٩٤

● في هذا العدد :



استلهام ألف ليلة وليلة

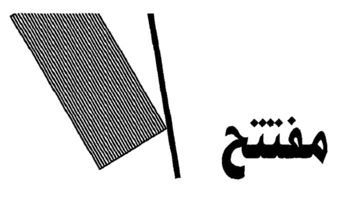
(الجزء الثالث)

• آفاق نقدية

• حوار

• شهادات





مفتتح

يشغل بعض دارسى ألف ليلة وليلة أنفسهم بالبحث عن نصها الأول، صورتها الأولى التى كانت نواة تولدت عنها وتفرعت منها صياغات متعددة، ظلت تتراكم عبر الزمن، وتحمل بصمات الأمكنة التى أوجدتها، والأقاليم التى أنتجتها، واللهجات التى انسربت إليها.

لكن أيا كانت الصياغات المتعددة لألف ليلة فإنها جميعاً تصنع نصها الفريد الذى يدعو قارئه إلى الإسهام فى إنتاجه والإضافة إلى دلالاته. وفى هذا الجانب يظهر سحر آخر لألف ليلة وليلة، من حيث هى وجود لا يتحقق إلا بقارئه، وكينونة لا تكتمل إلا بمن يتلقاها، ونص يلفتُ الحاضر فيه إلى الغائب عنه، كأنه جبل الجليد لا يظهر منه إلا أقله. وما تخفيه ألف ليلة وليلة لا يكف عن المراوغة والمراودة، يشوقنا ما يظهر منها إلى ما هو باطن فيها، ويجذبنا ما تدنيه إلى ما تنأى به. وما بين المسافة الملتبسة للظاهر والباطن، الحضور والغياب، المكشوف والمستور، يتحرك وعى قارئ ألف ليلة، مشدوداً إلى وعودها التى لا تنقطع، مسحورا بقدرتها اللانهائية على التشكل، فهى نص نسهم فى صنعه كل مرة نقرأه، ونعيد إنتاجه كل مرة نستهلكه، ونكتشف كلما مضينا فى اكتشافه أنه يظل فى حاجة إلى المزيد من الكشف.



هل يرجع السبب فى ذلك إلى أن نص الليالى حمال أوجه، ملئ بالثغرات التى لابد أن يملأها خيال القارئ، بعد أن يستثير المعلوم من النص المخيلة إلى إبداع المجهول منه؟ إن الأمر ممكن. ولكن الليالى تحتفى بالمروى عليه احتفاءً خاصاً، منذ اللحظة التى يتولد فيها القص. والمروى عليه فيها شبيه بقارئها الذى لابد أن يسهم فعله فى توجيه حركة النص من مبتدى أمره إلى خاتمته التى تظل مفتوحة. إن طبيعتها تختلف عن طبيعة النص العادى مهما كانت بلاغته. فيها ما فيه من ثغرات، وإحالات خارجية، وغياب، وصوامت تستلزم دورا للقارئ. ولكنها منذ اللحظة الأولى تتشكل من ضفيرة الراوى والمروى عليه. قد لا يتبادل كلاهما المكانة فى الظاهر، ولكنهما يتبادلان الفاعلية فى الواقع.

لعل ذلك هو السبب الذى جعل من نص الليالى نصا مفتوحا منذ اللحظة الأولى لوجوده فى وعى القارئ، نصا هو مجموعة من الإمكانات اللانهائية التى يسعى كل إمكان منها إلى التحقق بواسطة قارئ هو طرف فاعل فى صنع النص. ولم يقترن هذا النص المفتوح بالنهايات المتعددة التى تجيب عن السؤال الاستهلالى: ماذا حدث بين الطرفين الفاعلين المتفاعلين: الراوى والمروى عليه؟ فحسب، وإنما اقترن، فى الوقت نفسه، بالصياغات المتباينة والحكايات الفرعية المضافة والرموز التى تولدت عن الرموز.

وليس سحر ألف ليلة وليلة سحراً تأويلياً فحسب، يقترن بعلاقة القارئ بالنص، أو بطبيعة النص نفسه، من حيث هو نص منقرئ لما لا نهاية له من أفعال القراءة، وإنما يجاوز شحر النص ذلك إلى وجه آخر، أقرب إلى معنى سحر المشابهة أو سحر التقمص اللذين حدثنا عنهما دارسو الأساطير. إن القارئ الذى يطالع الليالى سرعان ما يعديه سحرها، فينساق إلى لذة القص مبتهجاً، محاكياً فعل القص على النحو الذى يجعل منه مبدعاً موازياً للمبدع الأول أو الثانى أو الثالث إلى ما لانهاية. وفعل ألف ليلة وليلة فى القارئ، على هذا النحو، ليس فعلاً لازماً بالقطع، وليس مجرد فعل متعد يتعدى إلى مفعول أو مفعولين أو حتى ثلاثة، وإنما هو فعل متعدد الفاعلين ابتداءً، وذلك بالمعنى الذى يتولّد معه من كل فاعل فاعل آخر، ما ظل النص مقروءاً.

الصلة بين النص الأول ونصوصه الثوانى، فى هذا المجال، شبيهة بالصلة بين الكتابة وإعادة الكتابة التى تغدو بدورها كتابة. الكتابة الأولى إبداع يولد إبداعاً، والكتابة الثانية هى الإبداع المتولد من لذة القراءة التى سرعان ما تتحول إلى لذة كتابة. وليست الكتابة، فى هذا المجال، كتابة القلم وحدها، وليس مجالها الأدب وحده. إن القدرة السحرية على مسخ الكائنات، عند أبطال الليالى، تتحول إلى قدرة سحرية على تحويل النص إلى نصوص جديدة، تكتبه آلاف مؤلفة من الأشكال والأساليب والأدوات والوسائط.

هكذا غدت الليالى كتابة تولد الكتابة، خلقاً أولياً لا يكتمل إلا بعمليات لانهائية من إعادة الخلق، إنتاجاً يفرض فى لحظة وجوده إعادة إنتاجه. وكما كانت النصوص الأولى خلقاً حراً كانت النصوص الثوانى انطلاقاً متنوع الأداة والأسلوب والوسيلة والوسيط.

والبداية كانت الكلمة واللوحة. ومن البداية تعددت اللغات عبر الحضارات، وتنوعت الإيقاعات، وتبدل الحجر، وتشكلت الجداريات، وأضاء خيال الظل، وتحول ظل الخيال إلى خيالة، واقترنت الخيالة بالمرناة. ورغم تعدد الوسائل ظل فعل الخلق واحداً، وبقى الدافع إليه ثابتاً؛ فالأمر فى علاقة ألف ليلة بالنصوص التى تولدت منها وعنها وحولها وبها ليس أمر استلهام وإنما هو سر الكتابة التى تحيل القارئ إلى كاتب، وتجعل من فعل القراءة فعلاً من أفعال الكتابة التى نطلق عليها اسم « الاستلهام ».

رئيس التحرير

«شهرزاد»

بين طه والحكيم

شكرى محمد عياد*



عندما عاد توفيق الحكيم من فرنسا وفى يده مشروع ضخم لوصل الأدب العربى - إبداعيًا وزمنيًا - بالآداب العالمية، حرص على أن يضع نفسه تحت رعاية «القطب» طه، كما كتب يحيى حقى فى تلك الأثناء[1]، أو «عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين» كما لقبته الصحافة الأدبية فى تحدٍّ واضح لإبعاده عن الجامعة. والواقع أن طه حسين كان فى قمة شعبيته كما كان فى قمة إبداعه، رغم أن هذه الفترة من أوائل الثلاثينيات كانت «محنة» شخصية حقيقية كما تعود أن يصفها هو نفسه، محنة جرّب فيها ضيق العيش كما جرب خيانة الأصدقاء، ولكنها كانت عظيمة الأثر فى توجيه إنتاجه الفكرى والفنى بعدها. وكان منغمساً فى السياسة بقدر انغماسه فى الأدب، وكان، وهو «الأستقراطى» فى منزعه الفكرى وانتماءاته الاجتماعية والسياسية الأولى، يتجه بعواطفه إلى الشعب المقهور فيستلهم السيرة النبوية - أعظم وأقدم أثر قصصى عربى شعبى[2] - ويعيش «مع المتنبى» ثورته النفسية الاجتماعية [3]، ثم لا يلبث أن يعود إلى ذكريات صباه الحزن بين البؤس والطموح، ويكتب التاريخ الاجتماعى لأسرته، وهى مثال نموذجى للطبقة المتوسطة الدنيا بين ريف مصر ومدنها [4]. وبعد «المحنة» بسنوات، ونجم طه حسين أشد سطوعًا من أى وقت مضى، تظل مرارة التجربة الإنسانية عالقة بوجدانه ولسانه، فيكتب مجموعة أخرى من الأعمال لم تلق حتى الآن ما تستحقه من عناية الدارسين، مع أنها آيات رفيعة فى فن الهجاء الاجتماعى: (جنة الشوك)، و(مرآة الضمير الحديث)، و(جنة الحيوان)[5].

ولكننا مازلنا فى سنة ١٩٣٣، وطه حسين غارق حتى أذنيه فى مشاكله الأدبية والعملية: يكتب فى الصحف اليومية الحزبية مهاجمًا وزارة إسماعيل صدقى

* ناقد ومفكر مصرى.

التى يدعمها القصر والإنجليز، ويكتب بانتظام فى مجلة الرسالة التى أصدرها نصف شهرية صديقه ورفيق صباه أحمد حسن الزيات، (وكان يضع داخل إطار على الصفحة الأولى هذه الكلمات: «يشترك فى التحرير الدكتور طه حسين وأعضاء لجنة التأليف والترجمة والنشر») ويتهيأ لمغامرة جديدة لم يكن ليقدم عليها إلا رجل مثل طه حسين: أن يقوم بنفسه على إصدار جريدة «الوادى» اليومية، وسيكون عليه ـ بطبيعة الحال ـ أن يكتب مقالها الافتتاحى كل يوم. فى هذه الأيام العصيبة يجيئه بعض أصدقائه بفتى مجنون بالفن اسمه توفيق الحكيم، وبيده مسرحية عنوانها (أهل الكهف).

كانت خطوة محسوبة جيداً من الفتى الذى لم يكن مجنونًا إلا فى دائرة الفن وحده. وقد استطاع بخطوة أخرى محسوبة ـ وبعد أقل من سنتين ـ أن يعقد صداقة مع أحمد الصاوى محمد الذى أصدر مجلة جديدة سماها «مجلتى»، واستطاع بمهارته الصحفية والدعائية، أن يبلغ بها أعلى نسبة توزيع لمجلة أدبية فى وقتها، كما استطاع أن يروج أسطورة «توفيق الحكيم عدو المرأة» ذى العصا والبيريه. ولكن توفيق الحكيم كان قد تلقى بالفعل إجازة الأدب من عميد الأدب العربى، الذى أعلن ـ فى أريحية الأستاذ وفرحة البشير ـ أن (أهل الكهف) عمل غير مسبوق فى الأدب العربى قديمه وحديثه[٦].

لم يكن موقف طه حسين من مسرحية الحكيم التالية أقل ترحيبًا، ولكنه ـ فيما يبدو ـ رأى الكاتب قد أبعد فى الطموح، ودخل فى متاهات الفلسفة، ومع أنه قد لاحظ فى (أهل الكهف) مشاهد طال فيها الحوار إلى أكثر مما تتطلب القصة، أو يحتمل المشاهد، فقد كان رأيه فى (شهرزاد) أنها لا تصلح للتمثيل أصلاً. واختصر الكلام عن مسألة «الحقيقة» ـ وهى التى شغلت الحكيم فى مسرحيته الأولى ـ مكتفيًا بما يشبه التلخيص لأطوار الإنسان التى يرمز إليها كل من العبد والوزير والملك، وما ترمز إليه شهرزاد «الطبيعة التى تسمع لهؤلاء جميعًا، وتثيبهم بما تستطيع أن تثيبهم به منحًا ومنعًا»[٧]. وأحسب أن أشد ما غاظ الحكيم أمران: الأمر الأول أن طه حسين نصحه بالاستزادة من قراءة الفلسفة، وكأنه رأى فى هذه النصيحة إهدارًا لجهوده لا بوصفه كاتبًا فقط، بل بوصفه قارئًا أيضًا. والأمر الثانى أن طه حسين جمع بين نقد (شهرزاد) ونقد رواية أو مسرحية لإبراهيم المصرى.

فهل يا ترى لم تكن (شهرزاد) تحتمل أو تستحق، أكثر من نصف مقال؟ وقد رأى طه حسين فى رواية إبراهيم المصرى عيوبًا كثيرة، فهل كان من المقبول ـ ربما فكر الحكيم ـ أن يقرن العملان فى سياق واحد؟ (هذا يذكرنى ببعض الامتحانات الشفوية فى الجامعة، فقد كان الممتحنون يجمعون بين طالبين أو ثلاثة فى وقت واحد، وكان الثلاثة ـ غالبًا ـ يأخذون الدرجة التى يستحقها أضعفهم).

ساءت العلاقة بين طه والحكيم بعد هذا المقال. وكتب الحكيم إلى طه كتابًا لم يكن فيه ذلك «المريد» الذى يخاطب «القطب» بل كان التحدى والمجاهرة بالخصومة أوضح ما فيه. ونشر طه حسين كتاب الحكيم ـ وكانت له مقدمات من جنسه ـ فى مقال كله سخرية من «الحكيم» الذى لم يعد الآن ذلك الفنان الذى يقتحم آفاقًا جديدة للأدب العربى، بل مجرد «موظف» فى وزارة المعارف يشترى رضى رؤسائه بغضب خصمهم الذى يتناولهم بالنقد العنيف على صفحات الجرائد اليومية[٨].

وإذن، فقد فسد ما بين الأديبين الكبيرين. ولم تكن (شهرزاد) ـ يقينا ـ هى السبب، بل مسيرة كل من الرجلين ونظرته إلى الأدب والفن، وهما أمران لا يمكن الفصل بينهما. كذلك لا يمكننا الفصل بين تأثير كل من الطبيعة الذاتية والنشأة الخاصة والمناخ

الاجتماعى فى إنتاج الأديب. ولكننا سنتوقف عند هذا العامل الأخير وحده، ليس فقط لأن رصده ممكن بل ميسور بخلاف سابقيه، بل لأنه العامل الحاسم كما أثبت التاريخ الأدبى دائمًا، فالعصر يطبع المواهب الفردية بطابعه، ويضخمها أو يقزّمها ـ وربما وأدها ـ تبعًا لحاجته. وفرق ثلاثة عشر عامًا بين مولد توفيق الحكيم (١٩٠٢) ومولد طه حسين (١٨٨٩) كان يعنى الكثير جدًا من حيث اختلاف المناخ الفكرى فى مصر والعالم. وفى إشارات طه حسين إلى نشأته الأدبية[٩] حين كان يافعًا حول العشرين، وتردده بين الأزهر والجامعة الأهلية، وتأثره بعبد العزيز جاويش من ناحية وبأحمد لطفى السيد من ناحية ثانية، ومقالاته العنيفة فى نقد المنفلوطى كاتب «المؤيد» الأشهر، ما يعطينا لمحة عن المخاض الفكرى والسياسى الهائل الذى كانت تعانيه مصر، بين الحزب الوطنى من ناحية، وحزب الإصلاح من ناحية ثانية، وحزب الأمة من ناحية ثالثة. ولاشك أن اهتمامات طه حسين فى تلك الفترة كانت منصبة على تثقيف نفسه الثقافة التى تؤهله لأن يصبح مكانه فى هذه الأمة مكان ڤولتير فى الأمة الفرنسية، كما تنبأ له أستاذه لطفى السيد، ولم يكن من الحكمة ـ كذلك ـ أن ينغمس فى السياسة ويظهر الميل إلى جانب دون جانب، فإن ذلك كان يمكن أن يعوقه عن تحقيق حلمه الأكبر: عبور البحر إلى فرنسا وارتشافه العلم من منبعه فى جامعتها الكبرى: السوربون. ولكن اختياره موضوعى الدكتوراه، فى الجامعة المصرية ثم فى السربون، كان ينم عن اتجاه قوى إلى إبراز المضمون الاجتماعى فى الأدب.

نعم، لقد كانت له ميوله الفنية أيضًا. ومع أن «أعماله الكاملة» التى نشرت فى لبنان قد أسقطت كل ما أسقطه هو من كتبه، فإن السكوت وچونز يحصيان له اثنتين وعشرين قصيدة نظمها بين سنتى ١٩٠٨ و١٩١٤، وقصيدة أخرى نظمها سنة ١٩٢٨. كما يثبتان عنوان قصة نشرها فى مجلة «السفور» على سبع حلقات بين سنتى ١٩١٦ و١٩١٧. ومع أن اهتمامه الأكبر كان منصبًا على «الأسلوب»، والأسلوب النثرى بوجه خاص، فقد كان شديد التشوق ـ منذ مطلع حياته الأدبية ـ إلى أن يخوض الأدب العربى الحديث عوالم القصص والمسرح اللذين يستأثران بإنتاج معظم الكتاب العالميين. كما يشهد بذلك واحد من أوائل كتبه بعد عودته من فرنسا (صحف مختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان)، ثم عشرات المسرحيات التى لخصها عن كتاب فرنسيين. وكان مع ذلك غارقًا فى السياسة حتى أذنيه؛ إذ كانت مصر، منذ انطلقت فيها شرارة الثورة سنة ١٩١٩ وطوال عقد العشرينيات، بلدًا لا يمكن لأى مثقف فيه، بل لأى فرد من عامة الناس، أن يتجنب الانشغال بالسياسة. وكان طه حسين، الذى أنضجت سنوات الحرب وعيه السياسى بينما وسعت دراسته فى السربون آفاق رؤيته الاجتماعية، يتخيل أن دوره ـ بوصفه مثقفًا ـ ينبغى أن يقتصر على القضايا الكبرى، التى يستطيع أن يكون حكما فيها، وكان هذا الدور، لو تحقق له، قمينا بأن يرضى نزعاته العلمية والفنية والسياسية جميعا، ولكنه وجد نفسه ـ فى حمى الصراع الحزبى ـ يخوض مع الخائضين، وكانت ثمرة ذلك بضع مئات من المقالات التى نقرأ عناوينها فى ثبت أعماله، ولكنها انطوت كما انطوت الأحداث التى أثارتها[١٠].

لا يمكننا، إذن، أن نقول إن طه حسين كان، حين استقبل (أهل الكهف) ثم (شهرزاد)، قد وصل مع نفسه إلى حل يرضيه كل الرضى عالمًا وفنانا ومفكرا وطنيا. ولكنه كان على الأقل واعيا بهذه الواجبات كلها، يحمل نفسه أكثر مما تطيق؛ كى يفى بها جميعا. أما توفيق الحكيم، فقد اختار لنفسه دور المفكر الفنان. كان قد شهد ثورة ١٩١٩ غلامًا يافعا، وتحمس لها، مثل كل المصريين، كما نستشف من رواية (عودة الروح). ولكنه ـ فيما يبدو ـ ساء ظنه بالسياسة العملية حين علا ضجيج المنازعات بين السياسيين فوق أحلام

الوطنية الرومنسية، ووجد عالم الفن، من طرب وتمثيل، أقرب إلى مزاجه، وحين رأى أهله أن يبعدوه عن هذا الوسط ليدرس القانون فى فرنسا، كانت النتيجة عكسية؛ إذ أتيحت له الفرصة ليسبح على هواه فى بحر الثقافة الفرنسية، آخذاً نفسه بنوع من النظام، فلم تكن القراءة فى الأدب الفرنسى بما فيه من ثروة هائلة فى القصص والتمثيل كافية وحدها دون أن يرجع إلى الأدب اليونانى، ولم تكن القراءة وحدها كافية دون مشاهدة العروض التمثيلية وزيارة المتاحف الفنية والاستماع إلى الموسيقى الكلاسيكية، ويظهر أن مشروعه الأدبى كان واضحًا أمامه منذ البداية: أن يدفع بالأدب العربى إلى حلبة الآداب العالمية المعترف بها. ولذلك، استبعد الدادية والسيريالية وسائر المذاهب الأدبية والفنية التى نمت آنذاك على حواشى الأدب من دائرة اهتمامه. وبينما كانت الحياة السياسية فى مصر تتعرض للهزات والنكسات فى طريقها الشائك الوعر نحو الاستقلال والديمقراطية، والشعب الجاهل الفقير يسقط رويداً رويدا إلى حالة الإهمال التى تعودها منذ آلاف السنين، كان توفيق الحكيم يخوض صراعه الفنى الخاص بحثًا عن «الأسلوب»، ولم يكن الأسلوب عنده يعنى «اللغة» فحسب ـ فقد كاد يتخلى عن العربية ويصطنع الفرنسية أداة للتعبير ـ بل صورة الكلام المعبرة عن الروح، أى الروح «المصرية». فقد كان الحكيم، على كل حال، واحداً من أبناء ثورة ١٩١٩، ولعل الفرق الأساسى بينه وبين طه حسين، من هذه الناحية، هو أن الحكيم اتخذ الموقف الأقصى لدور «المثقف» كما تخيله طه حسين، فنظر إلى الأحوال السياسية والاجتماعية من أعلى قمة يمكنه أن يحتلها، وأخذ يكتب خواطره فى المجلات الأدبية تحت عناوين مثل «من برجنا العاجى» و«تحت شمس الفكر» و«تحت مصباحى الأخضر». إنما الغريب أنه كتب فى الفترة نفسها رواية اجتماعية سياسية (يوميات نائب فى الأرياف)[١١]، ولكنها، بكل ما فيها من تفاصيل واقعية وحبكة متقنة ودعابة أصيلة، كانت تعبيراً محزنًا عن موقف المثقف اليائس الذى نفض يده من جميع مشكلات البلد الاجتماعية. عبرت الرواية عن ذلك تعبيراً رمزيًا بحفظ قضية مقتل علوان، كما عبر عنه المؤلف نفسه بتركه منصب وكيل النيابة إلى منصب إدارى فى وزارة المعارف. وأراد توفيق الحكيم ـ وهو الذى لم يشترك فى أى عمل سياسى ـ أن يسخر من فكرة الديمقراطية نفسها، فكتب (براكسا أو مشكلة الحكم). وقد رأى فيها طه حسين سخرية فاترة من الديموقراطية لا تناسب المناخ السياسى العام الذى يعيشه الناس فى مصر وغير مصر، فماذا أراد الحكيم باقتباس هذه المسرحية عن أرستوفان ذى الميول الأرستقراطية؟

«فالحرية معرضة للخطر فى كثير من أقطار الأرض، والنظام الدكتاتورى منتصر فى بعض هذه الأقطار، والناس يرون من ذلك ومن آثاره أكثر مما يريهم الأستاذ توفيق الحكيم... وهم أمام هذه الأحداث الخطيرة التى تحدق بهم وتأخذهم من كل وجه، محتاجون إلى إحدى قصتين: فإما قصة عنيفة محزنة دافعة إلى العمل والنشاط، مثيرة للنخوة والشجاعة، ترد عنهم الخوف، وتذود عنهم الفرق، وتدفعهم إلى المقاومة، ليحتفظوا بالحرية أو يستردوها، وهذه القصة لم يكتبها الأستاذ توفيق الحكيم. وإما قصة قوية، ولكنها قوية فى التلهية والتسلية، وتفريج الهم، وإخراج الناس عن أنفسهم، لينسوا بعض ما يحيط بهم من خطر، وبعض ما يسعى إليهم من مكروه، وهذه قصة لم يكتبها الأستاذ توفيق الحكيم، وإنما كتبها أرستوفان»[١٢].

لقد دافع طه حسين دائماً عن حرية المبدع فى أن يبدع ما يشاء، كما دافع عن حرية الفكر وحرية العلم، ولكنه تمسك أيضًا بحرية الناقد فى أن يقول فى عمل المبدع ما يراه. ولم يقبل قط أن يبتعد المبدع أو الناقد

عن هموم المجتمع الحقيقية، بل رأى من واجبهما إيقاظ النائمين وتنبيه الغافلين (١٣).

إن هذا الجانب من نقد طه حسين لتوفيق الحكيم، يبين كيف تولد من (شهرزاد) الحكيم عملان إبداعيان مختلفان: (القصر المسحور) التى تداول كتابتها طه حسين والحكيم، ولم يكن قد مضى على ظهور (شهرزاد) أكثر من سنتين، و(أحلام شهرزاد) التى كتبها طه حسين بعد قرابة سبع سنوات، فى ظروف مختلفة كل الاختلاف. وإذا كان الارتباط بين العملين الأولين واضحًا، فإن الارتباط بين (القصر المسحور) و(أحلام شهرزاد) يظهر من جهة شخصية شهرزاد كما رسمها طه حسين فى العملين، كما يدل على أن هذه الرواية اتخذت طابعًا متميزًا عن سائر أعمال طه حسين القصصية، التى كانت جميعها مستمدة من الواقع، إما الواقع كما تصوره كتب التاريخ الإسلامى («على هامش السيرة»، «الوعد الحق») وإما الواقع الذى جربه طه حسين بنفسه، أو روى له عن شخصيات عرفها («الأيام»، «أديب»، «دعاء الكروان»، «شجرة البؤس»، «المعذبون فى الأرض»). وبقى العمل المشترك (القصر المسحور) نموذجًا فريدًا لم يتكرر لا بين هذين الأديبين الكبيرين فقط بل فى أدبنا الحديث كله(١٤).

على كل حال، كانت المشاحنة التى جرت بين الأديبين الكبيرين، والتى فسرها طه حسين بقلق الحكيم وحرصه على رضى رؤسائه فى وزارة المعارف، قد هدأت ـ على ما يبدو ـ حين عاد طه إلى الجامعة عودة المنتصر فى نهاية السنة نفسها (١٩٣٤). ولم يكن كثيرا على أريحية العميد أن يتجاوز عما رآه تطاولاً ـ إن لم نقل جحوداً ـ من أديب مهد له سبيل الشهرة. وبقى فقط اختلاف الأديبين فى منحاهما الفكرى والفنى، وهو اختلاف كان يحجبه عن معاصريهما، وربما عنهما أيضًا، حماستهما المشتركة لدفع الأدب العربى فى حلبة الآداب العالمية، ويبدو أن اشتراكهما فى عمل واحد كان فكرة بارعة وقع عليها أحمد الصاوى محمد صاحب «مجلتى»، ولعله هو الذى أغرى الحكيم بأن يطرق على طه حسين بابه فى منتجعه الصيفى، سنة ١٩٣٥؛ حيث كان ينعم بشئ من الهدوء بعد سنوات من الاضطراب المادى والعمل المضنى، ويملى ـ فى الوقت نفسه ـ كتابه (مع المتنبى). فقد ظهر الفصل الأول من «القصر المسحور» («سمير شهرزاد») فى عدد شهر أغسطس من «مجلتى» فى ذلك الصيف نفسه، وتلا ذلك ظهور الرواية كاملة فى السنة نفسها.

لعل طه حسين لم يقل عن (شهرزاد) الحكيم كل ما كان يود أن يقول. صحيح أن (شهرزاد) يمكن أن تمثل «الطبيعة». ولكن لماذا كانت الطبيعة امرأة؟ ألا يمكن أن تكون، فى الوقت نفسه، النموذج الخالد للمرأة كما تصوره الأساطير المختلفة؟ فالمرأة فى الأساطير ليس لها وجه واحد: هى المرأة الزوجة والأم («إيزيس»)، وهى العاشقة التى لا ترتوى (عشتار، أفروديت)، وهى الساحرة التى تجتذب الرجال وتأسرهم فى مملكتها السفلية (كيركى) فيفنون وتظل هى باقية، تنزعهم واحداً بعد واحد كما تنزع شهرزاد الشعرة البيضاء من رأسها بينما يختفى شهريار إلى الأبد. أكاد أجزم بأن طه حسين قرأ هذه المعانى كلها فى شهرزاد الحكيم ولكنه أغضى عنها إغضاء. فلما جاءه الحكيم يريد صلحًا حكم عليه بصحبة شهرزاد أخرى. شهرزاد مستوحاة من (ألف ليلة وليلة) نفسها: شهرزاد الفن، شهرزاد التى حولت شهريار من وحش سادىّ إلى إنسان مرهف الشعور. وإذا كان الحكيم بارعًا فى خلط الحقيقة بالخيال فلتكن شهرزاد طه حسين خيالاً محضًا. أليس الفن، فى أرقى صوره، خيالاً يأخذ بأيدينا بعيداً عن الواقع المحسوس الذى نتوهم أنه الحقيقة كلها، مع أنه، فى معظم الأحيان، بشع مؤلم؟ شهرزاد الفن إذن حقيقة خالدة، ليست أقل خلوداً من شهرزاد الطبيعة، أو «الأنثى الكونية» التى يقف أمامها توفيق الحكيم مأخوذاً ومنهاراً.

وشهرزاد الفن قد خرجت من قصرها القديم فى (ألف ليلة وليلة)، وهى الليلة تدعو طه حسين لزيارتها فى قصر اتخذته عند قمة من قمم الألب. ويقدم إلينا طه حسين شهرزاد هذه رفيعة المقام بكلمات تصف طبيعتها النقية الحرة:

«وشهرزاد تلقانا باسمة مبتهجة مشرقة الوجه طلقة الأسارير ولكنها لا تتحرك من مكانها، وإنما تشير إلى صاحبى إشارة خفيفة أن أدنو، فندنو وإذا هى مستلقية على هذا الأثاث الذى يسمونه «الكرسى الطويل»، قد كثرت من حولها الوسائد، ووضعت قريبًا منها مائدة صغيرة قد أثقلتها الكتب والصحف والمجلات»(١٥).

أما لماذا بعثت شهرزاد فى طلب طه حسين، فذلك أنها تعانى الآن من ضيق الصدر أثناء الليل، فهى تطلب المشورة عند طه. وطه يشير عليها بأن تتخذ سميرًا، ويصف لها من مضحكات توفيق ما يجعله خير سمير. وعندما يعود طه حسين إلى فندقه لا يجد توفيقًا، فيعلم أن شهرزاد قد بعثت إليه أعوانها فاختطفوه.

وهكذا أصبح على الحكيم أن يمسك الخيط، فيكتب الفصل الثانى «سجين شهرزاد» فى صيغة منظر تمثيلى، ويظهر نفسه زاهدًا فى صحبة شهرزاد، ولذلك يزعم لها أن طه حسين هو الأقدر على تسليتها، ولكنه يتهرب لأنه مشغول بكتابه عن المتنبى.

وتمضى القصة من فصل إلى فصل، توفيق أسير عند شهرزاد، وقد زادت حاله سوءًا؛ لأن أبطاله (شهريار، وقمر، والسياف، إلخ) كلهم يطالبون بدمه، لأنه عرضهم فى أسوأ صورة، بينما يكتب طه حسين إلى شهرزاد قائلاً:

«ستحمينه، وستقومين دونه يا سيدتى إبقاء على شخصه ورحمة لأهله وأصدقائه ومحبيه، ثم حفاظًا للأدب، وذودًا عن حرية الرأى. ياللشر، ياللخطر، ياللبلاء! حتى أرواح الموتى قد مستها عدوى الطغيان، فهى تمقت حرية الرأى، وتعاقب العقل حين يفكر، والقلب حين يشعر، والخيال حين يتكر؟! ألم يكف حرية الرأى ما تلقاه من عنت الطغاة بين الأحياء، حتى تصبح أرواح الموتى عدوا لهذه الحرية وظهيرًا لخصومها وأعدائها؟»(١٦).

وهكذا تسير القصة بين تأملات وفكاهات ودعابات (مبطنة بقليل من السخرية أحيانًا) بين الأطراف الثلاثة، إلى أن يقترح طه حسين إحالة قضية الحكيم مع شخصيته إلى «الزمن» ليقضى فيها قضاءه.

ويبدو أن توفيق الحكيم فى «حبسه الاحتياطى» قد صلح ما بينه وبين شهرزاد، وخصوصًا حين كتبت إليه مواسية ومشجعة. فهو يجيبها قائلاً: «معبودتى! إن حبك خالد كالوجود..... إن الحب قد قتل الزمن...»، كأنه يعود مرة أخرى إلى فكرة من أفكار أهل الكهف. ولكنه لا يلبث أن يناقض نفسه قائلاً: «إن الحب صبى رقيق ضعيف ينفخه الزمن فيطير». ويدافع المتهم عن نفسه قائلاً:

«إنى كنت دائمًا حسن النية، سليم الطوية لا أمل السعى بوسائلى الضعيفة، صاعدًا فى ذلك الطريق الوعر الطويل المؤدى إلى هيكل (الجمال) العظيم، دون أن أطمع يومًا فى رؤيته، ولو عن كثب. إنما أقضى حياتى أمشى وأتعثر فى أشواك هذا السبيل إلى النهاية»(١٧).

ولكن المفاجأة التى يضيفها طه حسين أن شهرزاد نفسها يوجه إليها الاتهام. ولا نعرف تهمتها حتى نسمع قرار القاضى بعد أن برأ الحكيم تقديرًا لتواضعه وسعيه الدائب إلى الكمال:

«أما المتهمة الثانية فبعد أن سمعنا دفاعها الذى تزعم أنه نعى علينا وتأديب لنا، نقرر أن من حقها أن تستمتع بطبيعتها التى هى الحرية الخالصة، ولكن فى غير إسراف ولا جموح، لأن الإسراف فى الحرية قتل لها واعتداء عليها.... ومن حيث إننا مع ذلك نقدر حاجة الحرية إلى أن تمد لها الأسباب ولا يشتد عليها التضييق، فقد قضينا بأن يلزمها الأرق المضنى الذى تعانيه إلى آخر الصيف»(١٨).

لطه حسين لغة قصصية تجعل تصنيفه بين كتاب القصة شبه مستحيل. وقد أحسن السكوت وجونز حين أخرجا (الأيام) من مجموعة أعماله القصصية. إنها لون خاص من الكتابة يقوم فيه طه حسين باستخلاص تجارب حياته، فهى بهذه المثابة سرد لسلسة من الخواطر والذكريات، لا تحظى فيها الحوادث الخارجية باهتمام كبير، مهما تكن كبيرة فى ذاتها. بل إن قيمة الحادث، والشخصية أيضًا، تتحدد بما يخلعه عليهما أسلوب الكاتب، الذى لا يشى بانفعالاته فقط، بل بثقافته أيضاً، وإن ظل ـ شأن المحدث الكيّس الأريب ـ بعيداً عن فجاجة التعبير المباشر عن مواقفه وآرائه. على أنه حين يروى سيرته الشخصية يظل أهم ما يحرص عليه هو الأمانة فى سرد الوقائع: لا يتزيد، ولا ينافق، ولا يرحم نفسه أيضًا من بعض الذكريات المؤلمة. أما حين يتخذ موقف القاص الذى لا يشارك فى الحدث، إلا أن يكون مراقباً فقط، فهو يعطيك القصة من خلال رؤيته، جاعلاً من الوصف الخارجى والباطنى كليهما بديلاً من التعبير المباشر عن انطباعات الكاتب؛ وهى السمة البارزة فى المحاولات الساذجة الأولى فى الرواية العربية الحديثة. بل إنه يلجأ إلى طريقة ما كان ليقدم عليها غيره: إنه يعلن عن وجوده قاصاً، له الحق المطلق فى تشكيل قصته كما يشاء، كما أن لقارئه الحقّ المطلق فى قبولها أو رفضها.

قد يكون فى هذا نوع من الإدلال على القارئ، الذى وثق طه حسين بقدرته على اجتذابه مهما يكن الأسلوب الذى يختاره. قد يكون فيه كذلك نوع من الألفة التى جعلته كاتباً «شعبيًا» رغم أنه كان يقتحم بقرائه ميادين كثيرة ربما سمعوا عنها قبله ولكنهم ما كانوا ليجرءوا على التجوال فيها لولاه: من الآداب القديمة عربية ويونانية إلى فنون الأدب الحديث ـ بل الحديث جداً ـ من شعر ونثر. ولكن وراء هذا وذاك شيئًا أعمق: وراءه مثال الحرية الذى يستطيع وحده أن يجعل الحياة محتملة، بل ومشوقة أحياناً. وهل نستطيع أن ننسى الصفحات الأولى من (الأيام) وكيف حل القصص محل «السحر» فى نقل الصبى الضرير إلى عوالم فسيحة رائعة لا تشبه عالمه الضيق المحدود؟ أم يمكن أن نغفل عن تأثير هذه الحادثة الصغيرة التى جعلته يغير الكثير من طريقة حياته منذ تلك السن الطرية: حادثة التجربة التى أقدم عليها مرة بأن أمسك اللقمة بكلتا يديه ليغمسها فى طبق الإدام؟ إنه لم يتعود أن ينفرد بطعامه كما ينفرد بألعابه فقط، بل تعود أن ينفرد بذاته أيضًا. وأصبحت هذه العاهة التى جعلت العالم الخارجى بالنسبة إليه شبه معدوم سبباً لقوة رؤاه الباطنية التى تتنزل منزلة الحقيقة أحياناً، بل ربما بدت له أقوى من الحقيقة الواقعة لأنها لا تعترف بالغياب ولا حتى بالموت.

خاض طه حسين معارك الواقع بشجاعة لا تجد لها نظيراً عند أحد من معاصريه، ووجد فى عالم الفن ـ القصص والموسيقى ـ الحرية التى تنطلق بأجنحة الخيال نحو المثل الأعلى. لم ينكر أحد العالمين، ولكنه ـ أيضاً ـ لم يسمح لنفسه بالخلط بينهما. نعم، إن عالم الواقع يصبح زريًا تافهًا إذا هو خلا من ذلك المسعى الغامض نحو الحرية، ولكن القصاص الذى يصور الواقع يخطئ (إن لم نقل إنه يخـــادع وينافق) حين يزعم أنه «يحاكيه»، بل هو يحسن صنيعاً إذا قال إنه قاص يعرض هذا الواقع متحرراً من كل القيود، حتى لو زعم بعض الناس أن الفن نفسه يفرض «قيوداً» من نوع ما. يقول طه حسين فى قصة «صالح»:

«لا أضع قصة فأخضعها لأصول الفن. ولو كنت أضع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول، لأنى لا أؤمن بها ولا أذعن لها ولا أعترف بأن للنقاد مهما يكونوا أن يرسموا لى القواعد والقوانين مهما تكن، ولا أقبل من القارئ مهما ترتفع منزلته أن يدخل بينى وبين ما أحب أن أسوق من الحديث، وإنما هو كلام يخطر لى فأمليه ثم أذيعه، فمن شاء أن يقرأه فليقرأه، ومن ضاق بقراءته فلينصرف عنه، ومن شاء أن يرضى عنه بعد فليرض مشكوراً ومن شاء أن يسخط عليه بعد القراءة فليسخط مشكوراً أيضًا... ... ويجب أن تكون الحرية هى الأساس الصحيح للصلة بين القارئ وبينى حين أكتب أنا ويقرأ هو»[١٩].

أما شهرزاد التى جعلها طه حسين مثال الحرية المطلقة، فقد جاوزت بشهريار فى «أحلامها» كل ما هدهدت به أحلامه فى سالف الأيام. لقد طافت به الماضى والحاضر والمستقبل وهما يتناجيان وزورقهما يسبح بهما فى بحيرة القصر. ولكنه حين يسألها: «أليس يمكن أن ننأى عن هذا القصر إلى آخر الدهر؟» تقول له:

«ليس ذلك فى طاقة القصص يا مولاى. وإنما القصص فرجة من حياة الناس تطل على عالم المثل العليا، يخرج الناس منها ليعودوا إليها. هلم يا مولاى! ألا ترى إلى أن الزورق قد انتهى بنا إلى حيث دعانا إلى نفسه منذ حين؟ ألا تسمع دعاء القصر؟! إنه يلح علينا فى أن نصعد لننعم كما كنا ننعم، ونأسى كما كنا نأسى»[٢٠].

إن (أحلام شهرزاد) شديدة الارتباط بالواقع من حيث الموضوع، شديدة الإيغال فى الخيال من حيث الشكل. لقد كتبت بين شهرى سبتمبر ١٩٤٢ ويناير ١٩٤٣، وبين مدينتى القدس والإسكندرية، أى عندما كانت الحرب العالمية الثانية فى آخر مراحلها، وقد أخذت تلوح فى الأفق آمال فى مستقبل أكثر أمناً وعدلاً. ولكن أوروبا كانت لا تزال رازحة تحت حكم النازى، وكانت الدماء على الجبهة الروسية لا تزال تسيل أنهاراً. لا يمكن نسيان هذا الواقع البغيض ـ ولو لفترة قصيرة ـ إلا إذا تحررنا من كل قيوده، وسمحنا للحلم أن يحل مشكلة الحرب والسلام بمنطقه الذى يتجاوز منطق الساسة والعسكريين، فلندع شهرزاد إذن، ولندعها «تحلم».

فـ (أحلام شهرزاد) رواية مركبة، بل شديدة التركيب. من الناحية الفكرية، يمكننا أن نقول إنها دفاع عن الفن، من منطلق أن حياة الإنسان بدون المثل الأعلى الذى يصوره الفن ويصدر عنه لا تختلف عن حياة البهائم. فالفن توأم الحرية، والحرية تعنى ـ قبل كل شئ ـ تحرر الإنسان من غرائزه، وأبشعها غريزة التسلط، التى تزين للأقوياء استعباد الضعفاء. ويمكننا أن نقول أيضًا إنها دعوة إلى السلام عن طريق تحرير الشعوب من حكم الطغاة، فالشعوب لاتريد الحرب، لأنها لا تظفر منها بغير الهلاك والدمار، ولكن الطغاة يشعلون الحروب طمعًا فى مجد كاذب. أما من حيث الشكل، فـ (أحلام شهرزاد) تتحرك على مستويين كلاهما خيالى. أما المستوى الأول، فيبدأ من قصة شهرزاد المألوفة (وإن كانت مفعمة بالدلالات الأسطورية) قصة المرأة التى تتغلب على وحشية الرجل بأن تبقيه دائم التشوق إلى مجهول متجدد. وهنا يمكننا القول إن القصة الأساس تطوّر بإدخال قصة أخرى من جنسها. أى أن الكاتب لم يعد فى حاجة إلى أن «يفسر» شهرزاد بأنها الحرية أو الفن، فقد فعل هذا من قبل، وتكفيه الآن إشارات خفيفة للدلالة عليه. ولكنه يجعل لشهرزاد مهمة

جديدة أرقى، لقد جعلت من شهريار، فيما سبق، إنسانًا، أما الآن فسوف تجعل منه ملكًا صالحًا. وهذه المهمة الجديدة المستوحاة من الواقع السياسى المعاصر تحتاج إلى قصة لا تقل عن قصص شهرزاد القديمة إمعانًا فى الخيال، ولكنها ذات غرض تعليمى واضح، ولا بأس بهذا، ما دمنا نسلم بأن القصص إنما هو قصص وليس واقعًا، وما دام شهريار أو الإنسان الوحش، قد أصبح إنسانًا مفكرًا.

لن تختفى شهرزاد إذن كما اختفت شهرزاد القديمة بعد الليلة الأولى، ولن تتحول إلى مجرد صوت، كما أن شهريار لن يكون مجرد مستمع. إن التغير الخطير الذى طرأ على شخصية شهريار لم يتوقف، ومن ثم فيجب أن نتابعه، وشهرزاد كذلك يجب عليها أن تعاونه وهو يرتقى درجة جديدة فى سلم الحضارة، ولذلك فلها هى أيضًا دورها فى هذه القصة التى يمكننا أن نصنفها بأنها استمرار لقصة الأساس. ولكن هناك أيضًا القصة الأخرى، تلك التى سترويها لشهريار. وقد جمع طه حسين بين البطلة والراوية بحيلة طريفة، فجعل شهرزاد تروى قصتها الجديدة وهى نائمة! أو قل إنه جعل شهريار ينتبه كل ليلة على طائف يذكره بتلك الليالى القصصية التى لا تزال مستولية على وجدانه، فيذهب إلى جناح شهرزاد حيث يراها نائمة نومها الهادئ، ولكن صوتها يحدثه بطرف من قصة «فاتنة بنت ملك الجن».

وإذا كانت شهرزاد اليقظة قادرة على أن تحكى أعجب القصص، وتحضر السحرة والجن، فما بالك بشهرزاد النائمة التى تحلم؟ لقد كانت فاتنة بنت ملك الجن كاسمها فاتنة، وكانت مع ذلك قارئة للكتب بارعة فى فنون الحكمة. وقد تسامع بجمالها ملوك الجن وكلٌّ أرادها لنفسه، وبعث الخطاب إلى أبيها الملك، وهى تردهم دون مجاملة، حتى عجب أبوها من أمرها، وخاف أن يجتمع هؤلاء الخطاب الموتورون على حربه، وبدلاً من أن تذهب ابنته إلى قصر أحدهم ملكةً مكرمة، تقع فى يده سبية ذليلة.

«وقد كان شهريار فيما مضى يسمع قصص شهرزاد ويرضى عنه ويلهو بظاهره، لا يتكلف له تأويلاً ولا تعليلاً، ولا يلتمس لألفاظها الواضحة السهلة معانى ملتوية معقدة، ولكنه الآن يسأل عن فاتنة هذه من تكون وما تكون؟ وهل هناك سبب بينها وبين شهرزاد؟ وهل هناك صلة بين قوتها الجامحة الثائرة وبين هذه القوة الهائلة التى تتسلط بها شهرزاد على كل من دنا منها أو نأى عنها؟»(٢١).

وتشعر شهرزاد أن شهريار يعذبه الشك والقلق مرة أخرى. ولكنها لم تعد تخاف منه قسوة ولا فتكًا، وإنما هى تشفق عليه شفقة ملؤها الحب، فهى تسأله أن يتخلى أياما عن مشاغل الملك، وينتقل إلى جناحها ويقضى أوقاتها معها يتنزهان فى أرباض القصر. وهى تريه فى هذه النزهات صوراً حية للماضى الذى تطهر من مظالمه وأخرى للمستقبل الذى سيجيئ بالسعادة للبشرية جمعاء، فيأخذه ما يشبه النشوة الصوفية، ويتمنى ألا يعود للقصر. ولكن القصة لا تنتهى هنا، فهذا ما تفعله شهرزاد اليقظة، شهرزاد الأصلية التى أحبت شهريار ولم يكن لها هدف فى الحياة إلا أن ترقى بوجدانه، أما شهرزاد الحالمة، شهرزاد الجديدة التى يمكننا أن نصفها بالسياسية بما أننا بدأنا نؤمن مع شهريار بأنها هى فاتنة بعينها، هذه الفاتنة لم تنته مهمتها بعد؛ لقد بعثت إلى هؤلاء الملوك الغاضبين قائلة لكل واحد منهم إنها لن تتزوج إلا ملكًا قويًا قادرًا على هزيمتها فى الحرب. إذن فهى تدعوهم جميعا إلى حربها، فأى مخاطرة! إن أباها الملك جزع أشد الجزع، وهو يظهر لنا ملكًا مستنيرًا؛ فهو يأخذ عليها أنها استأثرت بذلك القرار الخطير دون أن تشرك شعبها فى الأمر، وقد تعود الملوك أن يأمروا

فيطاعوا، وتعودت الشعوب أن تذعن لأوامر الملوك ولو سعت إلى هلاكها. ولكن الأوان قد آن لإشراك الرعية في الأمر.

أما فاتنة، فقد كانت تملك قوة جبارة حقا. إنها قوة السحر، وهؤلاء الملوك الذين أرادوا الحرب طغيانًا وكبرا قد وقفوا بجيوشهم عند أسوار المملكة لا يستطيعون حراكًا، فلا هم يتقدمون غازين ولا هم يرتدون منهزمين. فلم يبق لهم بد من أن يستأسروا، فتردهم فاتنة إلى شعوبهم لتصنع بهم ما تشاء.

لقد جعل طه حسين «شهرزاده» رمزاً للمثل الأعلى، ورأى هذا المثل الأعلى مزيجًا من الحرية والخيال والقوة. وقد يقال إن هذا الثالوث هو المعنى العميق للكفاح فى سبيل التقدم، سواء أكنا نتكلم عن سيرة طه حسين شخصيا، أم عن عصر طه حسين. ولكن طه حسين لم يقدم حلاً لمشكلة الطغيان، التى يمكن أن تنشأ عن هذا الثالوث نفسه. أليس الفرد الطاغية ـ كما يقول هيجل ـ هو النموذج القبيح لاحتكار الحرية؟ ومن كانت له كل الحرية فله أيضًا كل القوة. وما الذى يمنعه من أن يتخيل حتى يبلغ بخياله أسباب السموات؟

فلنقل إن هذا المثل الأعلى لا يتم بغير «الحب»، الحب الذى لا يعنى الاستئثار بالمحبوب، بل المخاطرة بالنفس فى سبيل المحبوب. وهى صفة رابعة من صفات «شهرزاد» طه حسين، فى الواقع والقصص، فى اليقظة والأحلام.

الهوامش:

* المعلومات التاريخية الواردة فى هذا المقال مستقاة من المرجعين الآتيين:
ـ **إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين** ـ إعداد عبد الرحمن بدوى ـ ١٩٦٢.
ـ **طه حسين** (فى سلسلة أعلام الأدب المعاصر فى مصر) تأليف وإعداد حمدى السكوت ومارسون چونز (قسم النشر بالجامعة الأمريكية ـ ١٩٨٢).

(١) توفيق الحكيم بين الخشية والرجاء فى كتاب **خطوات فى النقد** (ط ١، دار العروبة، د. ت) وأثبت فى صدر المقالة أنها نشرت فى مجلة الحديث (حلب) سنة ١٩٣٤.

(٢) بدأ نشر قصص **على هامش السيرة** فى مجلة «الرسالة» فى أوائل سنة ١٩٣٣.

(٣) ظهرت الطبعة الأولى من مع المتنبى سنة ١٩٣٦، وكان مشتغلا بتأليفه فى الوقت نفسه الذى اشترك فيه مع توفيق الحكيم فى تأليف روايتهما **القصر المسحور** كما سيرد فى سياق هذا المقال.

(٤) **«شجرة البؤس»** ١٩٤٤.

(٥) ظهرت فى السنوات ١٩٤٥ و١٩٤٨ و١٩٥٠ على الترتيب.

(٦) **«أهل الكهف»** مجلة «الرسالة» ١٥/ ٥/ ١٩٣٣، وجمع ضمن كتاب **فصول فى الأدب والنقد** ١٩٤٥.

(٧) **«شهرزاد»**، جريدة «الوادى» ١٣/ ٦/ ١٩٣٤، والنقل عن **فصول فى الأدب والنقد** ص ١١٥.

(٨) **«الأديب الحائر»**، «الوادى» ١٧/ ٦/ ١٩٣٤. عن **«فصول فى الأدب والنقد»**.

(٩) **مذكرات طه حسين** (دار الآداب، بيروت، ١٩٦٧، وكانت فصوله الثلاثة عشر الأولى قد نشرت فى مجلة «آخر ساعة» بين ٣٠/ ٣/ ١٩٥٥ و٢٩/ ٦/ ١٩٥٥) ونشرت «المذكرات» ضمن «**الأعمال الكاملة**» لطه حسين (دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٧٤ ١٩٨٠) المجلد الأول، على أنها الجزء الثالث من الأيام.

(١٠) الفصل العشرون من **المذكرات**.

(١١) بدأ نشرها من العدد الأول لمجلة «**الرواية**» (أول فبراير ١٩٣٧)

(١٢) **براكسا أو مشكلة الحكم** (**الثقافة** ٤/ ٤/ ١٩٣٩). عن «**فصول فى الأدب والنقد**» ص ١٤١.

(١٣) انظر مقالته مع أدبائنا المعاصرين (**الثقافة** ١٠/ ١/ ١٩٣٩). وقد افتتح بها مقالاته النقدية فى تلك المجلة، كما افتتح بها كتابه **فصول فى الأدب والنقد**.

(١٤) إلا أن تكون رواية اشترك فى كتابتها القصصيان العراقيان جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف، وقد سمعت هذا الخبر من جبرا أثناء اشتغالهما بتأليفها، ولم أطلع عليها، وقد نشرت عام ١٩٨٣.

(١٥) **الأعمال الكاملة** ج ١٤ ص ١٥.

(١٦) م. ن، ص ١٠٠.

(١٧) م. ن، ص ١١٩.

(١٨) م. ن، ص ص ١٣١ ـ ١٣٢.

(١٩) م. ن، ج ١٢ ص ص ٧٧٨ ـ ٧٧٩.

(٢٠) م. ن، ج ١٤، ص ٥٩١.

(٢١) م. ن، ص ٥٣٠.

جدليات البنية السردية المركبة
فى ليالى شهرزاد ونجيب محفوظ

صبرى حافظ *

تتسم النصوص السردية الكبرى من نوع (ألف ليلة وليلة) بمجموعة من السمات والخصائص تتيح لها نوعا من التوالد السردى المفتوح الذى يوشك أن يكون لانهائيا فى تشكلاته القصصية، لأن هذه الأعمال تجعل عملية القص نفسها مدار استقصاءاتها ومجال انفتاح نصوصها اللانهائى على احتمالات تأويلية لاتعرف الحدود، وأيضا لأنها تستطيع أن تخاطب نزعة القص الأصيلة فى النفس البشرية، وأن تكشف عن ارتباطها الوثيق بسعى الإنسان للمعرفة، وبنزعة حب الاستطلاع المتأصلة فيه، وأن تدير معها جدلا لاينتهى. وربما كانت هذه النصوص السردية الكبيرة هى التى صاغت هذه النزعة وأرهفت وعى الإنسان بضرورتها وبحاجته المستمرة إليها. لأن وعى الإنسان بأنه حيوان قاص، مولع بالحكايات، تواق إلى الدخول فى شباكها المغوية، لا ينفصل عن وعيه بمثل هذا النوع من القص الذى بلغ ذروة نضجه وتبلوره مع إبداعه أمهات النصوص السردية، ومعرفته بمواضعاتها، وتسليمه بقواعد الاستجابة إليها. وقد استطاعت هذه النصوص السردية الكبيرة أن تحقق لنفسها نوعا من الخلود الناجم عن قدرتها المتجددة دوما على مخاطبة القارئ الذى تتغير ثقافته وظروف حياته وأنواع نشاطاته، ويتحول مزاجه بتباين أشكال الترفيه والتسلية وتجددها المستمر، وتتبدل اهتماماته واحتياجاته المادية والتاريخية. ومع ذلك، تظل هذه النصوص التى تتعمد مفارقة الواقع، والارتحال إلى مناطق خيالية مجهولة لم تعرفها الخبرة الإنسانية، قادرة على مخاطبة هذا القارئ المتغير، بل على إدارة حوار خصب مع واقعه، لأنها تنطوى فى بؤر السرد منها على جل هموم هذا الواقع المتحول أبدا، المتبدل دوما، والذى ينطوى فى كل تغيراته على ما يمكن تسميته بالجوهر الإنسانى الذى نجحت هذه النصوص فى إرهاف الوعى به والتعامل معه.

* أستاذ الأدب العربى بجامعة لندن .

(١) تنوع النص ومنطق بنيته السردية:

و(ألف ليلة وليلة) نص من هذه النصوص العظيمة التى عاشت فى الثقافة العربية عبر قرون عدة، بل استطاعت أن تجاوزها إلى غيرها من الثقافات الإنسانية المختلفة التى قرأت جميعها (ألف ليلة وليلة)، واستمتعت بما تتضمنه من قصص مدهشة، واستوعبت بعض رؤاها، وتأثرت بها فى إبداعاتها المختلفة. ولايوازى قدرة (ألف ليلة وليلة) على عبور الزمن إلا قدرتها على تحدى أية محاولة لتأطير بنيتها السردية فى قالب أو جنس أو إطار سردى محدد. ذلك لأن ثراء النص، وتعدد مغامراته القصصية، وتنوع وحداته السردية بلغ درجة مكنته من استيعاب أشكال وأجناس سردية متعددة، بل متناقضة، دون أن يفقد وحدته، أو يخسر تماسكه. ففيه من الخيالى والعجائبى قدر ما فيه من الحقيقى والواقعى، وفيه من الإباحية والشبق قدر ما فيه من الحب العذرى والقيم الأخلاقية النبيلة والعواطف السامية، وفيه من قصص المغامرات الشعبية وحكايات الجن والعفاريت قدر ما فيه من القصص الدينى والمغامرات الروحية، وفيه من ضروب الشر والسحر والمكيدة قدر ما فيه من تجليات الخير والنقاء والفضيلة، وفيه من الملاحم الطويلة التى تمتد عبر ليال عدة قدر ما فيه من القصص والنوادر والحكايات القصيرة التى لا يستغرق بعضها إلا شطرا من الليل، وفيه من المآسى الضخمة والفواجع المبكية قدر ما فيه من الملاهى الخفيفة والفكاهات اللطيفة، وفيه من قصص البشر وأمورهم قدر ما فيه من قصص الطير والحيوان. ومع هذا كله، استطاع النص احتواء كل هذه الصيغ المتباينة فى بنية سردية جامعة، لها وحدتها وتماسكها اللذان يحسدها عليهما الكثير من النصوص القصصية المشابهة، لأن الوحدة فى (ألف ليلة وليلة) لا تنهض على منطق الترابط البسيط بقدر ما تنهض على منطق الجدل الصوفى الذى يرى الوحدة فى التنوع. وقد استطاعت (ألف ليلة وليلة) المحافظة على هذه الوحدة الفريدة التى لا تناظرها فى الكثافة والتعقيد إلا وحدة الكون الفلسفية ذاتها، دون أن تربط بين أحداثها وتفاصيلها السردية بخيط واحد، كما هو الحال فى الملاحم الإنسانية الكبرى من (المهابهاراتا) أو (الرامايانا) فى الهند، حتى (الإلياذة) أو (الأوديسة) فى اليونان.

صحيح أن هناك عددا من النصوص السردية الإنسانية الكبرى التى تنطوى مثل (ألف ليلة وليلة) على وحدات سردية متباينة، لكل منها استقلالها القصصى عن غيرها من وحدات النص الأم، إلا أن الترابط بين هذه الوحدات أكثر مباشرة وأقل وثاقة وتكثيفا عما هو فى (ألف ليلة وليلة) التى توشك الرابطة بين وحداتها القصصية أن تكون من ذلك النوع الذى يربط حجارة الهرم بعضها ببعضها الآخر دون ملاط أو مواد لاصقة. وقد استطاعت فريال غزول فى دراستها الشائقة عن منطق البنية أو منطق شعرية النص فى الأسفار الهندية الخمسة أو (البانتشاتانترا Panchatantra) و(ألف ليلة وليلة) [١] أن تعقد مقارنة مضيئة بين تماسك البنية الكلية للعمل فى (ألف ليلة وليلة) وفى (البانتشاتانترا) [٢]. وتنطلق هذه المقارنة من أن ثمة مجموعة من العلاقات التكوينية التى تربط (ألف ليلة وليلة) بمثيلاتها من النصوص المشابهة فى الثقافات المختلفة، لكن وثاقة العلاقة التجنيسية بين العملين الكبيرين، لا تنفى وجود اختلافات جوهرية فى منطق البنية السردية لكل منهما. وقد أبرزت الدراسة الأواصر التى تربط بين العملين؛ حيث يقع العملان ضمن إطار بنية واحدة تقيم حوارا بين القصة الإطار والقصص الكثيرة المروية داخل هذا الإطار السردى. لكن اختلاف الهدف من العملين أدى إلى اختلاف البنية نفسها؛ خاصة فيما يتعلق بالوحدة الكلية للنص. فالبانتشاتانترا تقرر فى استهلالها أن الغاية من رواية قصصها هى «تعليم فن الحياة العملية» بينما تسر شهرزاد لشقيقتها دنيازاد بأن غايتها هى دفع الموت عن نفسها، وعن كل بنات جنسها، وشتان بين أن تكون غايتك تعليم فن

الحياة العملية intelligent living أو الحياة المترعة بالحكمة savoir vivre وأن تكون هي الحياة نفسها survivre، مجرد الحياة في حد ذاتها plain living، ودفع الموت المسلط عليها. وهذا البون الشاسع بين الهدفين هو الذي خلق الفوارق الكبيرة بين البنية السردية لكل منهما. لأن الدافع من العمل قد ترك ميسمه على طبيعة الأداة التي يتبلور عبرها هذا الدافع. كأن النص الشهرزادي العظيم كان واعيا بأهمية ما يدعوه النقد الحديث بدوافع الأداة motivation of device بل بدوافع البنية السردية ذاتها motivation of structure قبل اكتشاف النقد لهذه المفاهيم بعدة قرون.

فقد أدت الغاية التعليمية التي تعلن عنها (البانتشاتانترا) في إطارها الاستهلالي إلى تنظيم العمل موضوعيا في كتب خمسة أولها عن فقدان الأصدقاء، وثانيها عن كسبهم، وثالثها عن الغربان والبوم، ورابعها عن فقدان المكاسب، وخامسها عن الأفعال التي لاتدرس عواقبها. وهي كتب مستقلة؛ إذ يتناول كل منها جانبا من جوانب العملية التعليمية ذاتها، ومجموعة من الدروس المصاغة في قالب خرافات الحيوان التي تبلور عبرها دليل إرشاداتها الحكيمة لقواعد التعامل الاجتماعي بين البشر. ومن هنا كان ترتيب القصص والأحداث فيها يخضع لاعتبارات موضوعية تتجمع فيها القصص حول مجموعة من الغايات المترابطة لتجسد كل قصة، في النهاية، الدرس الذي تهدف إلى توصيله إلى القارئ من ناحية وإلى الملك من ناحية أخرى. لأن الإطار الذي يضم هذه القصص ـ كما نعرف من نسختها العربية (كليلة ودمنة) ـ هو إطار الحكيم العجوز فيشنوشارمان أو «بيدبا الفيلسوف» في النسخة العربية، الذي يريد تأديب ملكه وتقديم النصح له، عله يدرك عواقب أفعاله ويحكم بالعدل بين الناس.

أما (ألف ليلة وليلة)، فإن غاية القص فيها من نوع مغاير كلية، وهذا ما نأى ببنيتها السردية وبمنطق تماسكها الداخلي عن المباشرة والتبسيط. صحيح أن هذه الغاية تنطوي هي الأخرى على تأديب الملك وإصلاحه عله يدرك عواقب أفعاله ويحكم بالعدل بين الناس، لكن شهرزاد، على العكس من فيشنوشارمان أو بيدبا الحكيم، لم يكن باستطاعتها أن تصارح الملك بغايتها من قص حكاياتها عليه، ومن هنا لم يكن من حقها أن تخلص من حكاياتها بالمواعظ والحكم التي تحيل معظم خرافات (البانتشاتانترا) إلى أمثولات رمزية بسيطة ذات صيغ ثابتة أو مقولبة Formulated Allegory، وإنما كان عليها أن تخفي غايتها التعليمية تلك، وأن تبالغ في إخفائها إلى أقصى حد، وأن تجعل من عملية القص شبكة مغوية تقتنص فيها مخاوف شهريار الملك وتحيزاته، وتفك عبرها عقده وأفكاره الثابتة عن النساء وعن الحياة، وتكسب بها كل ليلة يوما جديدا، أو حياة جديدة تظل شروط استمرارها معلقة من جديد بحبال القص الواهنة التي عليها أن تشد بها وثاق مخاوف الملك من النساء وغضبه عليهن.

ومن هنا، فإنه إذا ما كانت قصص (ألف ليلة وليلة) تنطوي على أي أمثولات، فإنها من النوع الذي تدعوه فريال غزول بالأمثولة الرمزية Symbolic Allegory التي تتسم بقدر أكبر من التكثيف والسيولة بالمقارنة بثبات الأمثولة المقولبة وجمودها [٣]، ذلك لأن على شهرزاد إغراق الملك في بحر حكاياتها حتى تضمن استمرار حياتها بدلا من الخروج به من بحر الحكايات إلى بر الحكم والمواعظ؛ حيث يلتقي من جديد بأفكاره الثابتة وممارساته القديمة التي دفعته إلى الزواج كل مساء من عذراء وقتلها في اليوم التالي. لأن ما يواجهنا وراء قناع القصص في (ألف ليلة وليلة) هو «حالة عقلية وتوجه نفسي أكثر منه رسالة اجتماعية واضحة ... إذ تتوجه إلى طبقات النفس العميقة أكثر مما توجه إلى الطبقات الاجتماعية السطحية»[٤] كما هو الحال في (البانتشاتانترا). وتؤكد فريال غزول في نهاية دراستها

تلك، وبعد مقارنة منطق القص والشخصيات والحبكة واستخدام الأمثال والحكم فى العملين، أن الفارق الجوهرى بين منطق البنية السردية فى (البانتشاتانترا) و(ألف ليلة وليلة) يرتبط بأن المنطق القصصى فى الرائعة الهندية يتجمع من أجل الإبلاغ، بينما يتفاعل فى الرائعة العربية من أجل الكينونة، ومن هنا كان القص نفسه هو جوهر العمل وماهيته فى (ألف ليلة وليلة)[٥].

(٢) القصة الإطار وجدليات الوحدة السردية:

فمنطق السرد، أو بالأحرى منطق الوحدة البنيوية فى العمل كله، يقوم على الجدل العميق بين القصة الإطار (قصة شهريار الملك مع النساء، ومحاولة شهرزاد استخدام القص لتدرأ به عن نفسها الموت) والقصص العديدة التى تسردها شهرزاد فى لياليها الألف. ويعتمد هذا الجدل على ضرورة إخفاء الرسالة أو تشفيرها فى شفرة سردية معقدة يتوقف نجاحها فى إبلاغ رسالتها الجوهرية المضمرة على عدم نجاح مستقبل الرسالة فى فك الشفرة. فلو نجح شهريار فى فك شفرة الرسالة الشهرزادية الأساسية فى الليالى الأولى لما كانت (الليالى)، ولما نجح القص فى انتزاع الزمن من براثن العدْم واستخلاص الحياة من قبضة الموت. وهنا لابد من التمييز بين رسالتين أساسيتين: أولاهما هى الدافع الأساسى من القص كله كما تؤكد لنا القصة الإطار، وهو أن تنجح شهرزاد فى إنقاذ حياتها من النطع وكسب الزمن اللازم لتهذيب الملك، وحثه بشكل مراوغ وغير مباشر على تغيير موقفه من المرأة. وأداة شهرزاد لكسب الزمن هى إلغاء الوقت أو تعليقه، وليس أفعل فى هذا الصدد من القص نفسه الذى يقتنص الزمن فى شبكة الحكايات، ويتيح لشهرزاد إلغاء الإرادة الشهريارية مؤقتا، حتى يقلع شهريار عن عادته الدموية. ولو اكتشف شهريار حقيقة اللعبة لكان معنى هذا انتهاء اللعبة فى لحظة الاكتشاف ذاتها. ومن هنا، فإن اللعبة ذاتها تعتمد فى استمرارها على «طلسمتها» فى الأسرار، أى على إخفاء غايتها فى طوايا بنيتها. فلو انكشف القص لوقع الموت ، موت القص وموت راويته معا، لأن النص يوحد بين حياة الراوية وحيوية قصها، ويعلق كلاً منهما بالآخر.

أما ثانيتهما، فهى الرسالة أو مجموعة الرسائل المتراكبة التى تتكون منها كل حكايات (ألف ليلة وليلة) العديدة والمتباينة. وهى رسائل تستهدف شهرزاد أن تبلغها لشهريار، وأن تصله دلالاتها باستمرار، لأن وصول هذه الدلالات هو الذى يسهم فى إخفاء الرسالة الأولى ويشارك فى تحقيقها لغايتها المضمرة فى الوقت نفسه. ومن هنا، فإن هدف الرسالة الثانية مرتبط عكسيا بالرسالة الأولى، وبضرورة تشويق الملك للاستماع للمزيد من الحكايات باستمرار، لأن شغفه بها وتعلقه بقدرتها التوليدية على إنجاب حكايات جديدة على الدوام هى أداة تحقيق الرسالة الأولى التى تستهدف استخدام مجموعة الرسائل الثانية لتغيير شهريار نفسه بسلطة القص المغيرة. هنا نجد أننا بإزاء هدفين، أو بالأحرى رسالتين قصصيتين متعارضتين. تستهدف أولاهما الإمعان فى التشفير حتى يحول التشفير نفسه دون كشف غايتها السرية، وتستهدف الثانية اجتذاب المتلقى إليها حتى ينصرف عن الأولى ويتحقق بهذا الانصراف ذاته هدف الرسالة الأولى الجوهرى؛ حيث لا تتحقق هذه الرسالة إلا بإخفاء غايتها فى طوايا بنيتها كما ذكرت. وتصوغ العلاقة بين هذين الهدفين المتعارضين جدلية الإضمار والمكاشفة التى تنهض عليها آليات البنية السردية ذاتها، وحركية العملية التشفيرية فيها؛ بحيث تصبح المكاشفة هى أداة الإضمار والإخفاء، وتساهم استراتيجيات الإضمار والإخفاء فى توليد المزيد من المكاشفات.

لأن تحقق الهدف التعليمى من هذه الرسالة، وهو تغيير شهريار وتثقيفه، يتم فى ظل مجموعة من علاقات القوى المناقضة لتلك التى تنطوى عليها العملية التعليمية عادة. فالمعلمة (شهرزاد) فى هذه الحالة فى وضع أضعف من وضع تلميذها (شهريار)، بل هى أسيرة إرادة

هذا التلميذ الطاغية الذى يمكن أن يدفع بها للنطع فى أى وقت يشاء. وهى أسيرة له مرتين: مرة بحكم علاقات السلطة السياسية، وأخرى بحكم علاقات القوى الجنسية. فشهرزاد من الرعية وتلميذها هو السلطان المستبد نفسه، وشهرزاد امرأة وتلميذها رجل ينتمى إلى ثقافة «الرجال قوامون على النساء»، وشهرزاد زوجة وتلميذها هو الزوج الذى ندعوه فى ثقافتنا بـ«رب» الأسرة و«رأس» العائلة. ومع ذلك، فقد اختارت المعلمة «شهرزاد» بمحض إرادتها قبول التحدى، وراهنت على تغيير علاقات القوى الجائرة تلك، وشرعت فى ترويض التلميذ وإدخاله إلى فراديس المعرفة؛ حيث تلقنه القصص دروس العقل والمعرفة، وتنتزع منه أهواء العاطفة أو بالأحرى تخضعه لعملية تدريب طويلة ترتقى به فى معراج العقل والحكمة، وتبتعد به عن رؤى الرجل الصراعية، وتقترب به من رؤى المرأة التكافلية (٦).

لذلك، كان من الطبيعى أن تكون بنية الحكايات الشهرزادية هى عكس بنية الحكايات الهندية، فى (البانتشاتانترا)، أو بنية أية حكاية تعليمية تستهدف إبلاغ رسالة واضحة للمتلقى، وصياغة هذه الرسالة فى نهاية الأمر فى قالب الحكمة، أو المثل أو الموعظة الحسنة. فالبنية السردية فى النصوص الهندية، وهى بنية تعليمية بالدرجة الأولى، تعتمد على المباشرة، وتستخدم الأمثولة ذات البعد التأويلى الواحد. لأن القصة الإطار فى (البانتشاتانترا) تنطلق من علاقات قوى تعليمية طبيعية؛ حيث الحكيم الشيخ ڤيشنوشارمان، وهو براهمان، ينصح الملك فى قالب يتسم بالحصافة والرقة، ولكن لا تخفى على اللبيب رسالته. صحيح أن الملك هو صاحب السلطة السياسية، وهذا هو سر الحصافة واستخدام الأمثولة فى تعليمه، لكن الحكيم ڤيشنوشارمان صاحب سلطة دينية، لأن البراهمان له نوع من السلطة المطلقة التى يستمدها من كونه أحد التجليات البشرية للإله أو جزءاً لا يتجزأ من الروح الكونية الكبرى:

«حيث لا يتوزع البراهمان بين الكائنات، وإنما يحل فيهم وكأنه قد توزع وتقسم، فهو سر وجود كل الكائنات إذ يحل فى كل القلوب. فبراهمان هو سر وجود كل الوجود وهو سر وجود كل اللاموجود» (٧).

ولذلك يمكن القول أن ڤيشنوشارمان ـ برغم وجوده فى مرتبة أدنى من الملك فى علاقات التراتب السياسية ـ يتمتع بقوة أكبر منه عندما يتعلق الأمر بعملية التعلم بسبب مكانته الدينية والارتباط الوثيق بين الدين والعلم فى الثقافة الهندية وفى غيرها من الثقافات الإنسانية. ومن هنا، كانت بنية القصة الإطار فى (البانتشاتانترا) «بنية غير درامية بالمقارنة بالقصة الإطار فى (ألف ليلة وليلة)» (٨).

فبنية (ألف ليلة وليلة) تختلف عن ذلك كلية، لأن توتر علاقات القوى الدرامية داخل الإطار، وإدخال الموت طرفا فى المعادلة:

«يجعل إطار (ألف ليلة وليلة) يحوم باستمرار فوق خطابها السردى كله، بينما يتراجع الحكيم ڤيشنوشارمان بطلاقته اللفظية إلى الخلفية عندما تبدأ أمثولاته وخرافاته فى التفتح، ولهذا تأثيره الكبير، لأنه يمكن القارئ من التركيز على قصص (البانتشاتانترا) واستخلاص مواعظها الأخلاقية. أما فى (ألف ليلة وليلة)، فإن مضمون ما تقصه شهرزاد أقل أهمية، لأن العنصر الجوهرى فيها هو هذا التجاور بين امرأة محكوم عليها بالموت عند الفجر، تحكى لنا قصصا تؤجل بها تنفيذ الحكم، إنها حالة شهرزاد التى تأسر وتستحوذ على الانتباه بالقدر نفسه الذى تفعله حكاياتها. وعلاوة على ذلك، فإن البداية النمطية، بـ «بلغنى

أيها الملك السعيد»، والنهاية الثابتة، و«أدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»، لكل ليلة من الليالى فى (ألف ليلة وليلة) لا تقوم فحسب بوظيفة علامات الترقيم أو التقسيم فى النص، ولكنها تذكرنا أساسا بمأساة شهرزاد »[٩].

ودراما الإطار التى لا يمكننا نسيانها ـ وقد رقشها النص فى طوايا السرد، وجعلها أداة ترقيمه وتقسيمه إلى وحدات أقرب إلى الفصول، ولكن لأنها ليال وليست فصول تذكرنا دائما بعنصر الزمن، وبالتالى بالموت المسلط على النص وراويته معا ـ هى التى تكسب بنية (ألف ليلة وليلة) تلك الحيوية الدرامية الفائقة.

(٣) الوظائف السردية المتراكبة فى ألف ليلة:

هذا التذكير المستمر بالإطار فى النص لألف مرة ومرة، ينطوى على تأكيد فاعليته، بشكل مستمر، فى البنية السردية، وعلى دوره فى إضفاء نوع من الوحدة الجدلية على العمل كله. لكن هذه الوحدة الجدلية تتحقق أيضا من خلال تضافر هذا الجدل المستمر بين الإطار السردى والقصص المروية داخله مع الوظائف السردية المتعددة والمتراكبة فى النص كله. لأن هذه الوظائف نفسها هى أداة الإطار فى تحقيق رسالته، وفى رفع لعنة الموت المسلطة لا على رقبة شهرزاد وحدها، وإنما على أعناق كل بنات جنسها كذلك. لأن القصص المتنوعة المروية داخل هذا الإطار كل ليلة وقبل أن يدرك شهرزاد الصباح، هى التى تتعمد مواصلة إخفاء الرسالة فى ثنايا تفاصيلها، وقد حكم عليها بمواصلة السرد، لأن التوقف عنه قبل اكتمال الهدف منه سيؤدى إلي موت الراوية، وموت القص معها. فليس لدى شهرزاد ما تخفى به هدفها إلا التفاصيل السردية ذاتها، وجدليات علاقاتها وتراتباتها، وما يتولد عن هذه الجدليات من آليات تقوم فى النص الشهرزادى بأكثر من وظيفة فى وقت واحد. أولاها هى الوظيفة التشويقية التى تقتنص الملك فى شبكة القص، وتخاطب الطفل الذى فيه بإيقاظ حب الاستطلاع لديه، وإرهاف رغبته فى معرفة ماذا بعد! والتشويق هو العنصر الأساسى فى كل قص، وهو جوهر العملية السردية الذى اخترعته شهرزاد وورثه العالم عنها كما يقول فورستر[١٠]. ودون نجاح التشويق فى (ألف ليلة وليلة) فى التغلب على نزعة الملك للانتقام من النساء، لن يجد الملك مبررا للإبقاء على حياة شهرزاد ليوم جديد. وهو لذلك الوظيفة التى تشير إليها (الليالى) باستمرار باستخدامها تلك الصيغة السحرية: «وأدرك شهرزاد الصباح، فسكتت عن الكلام المباح». فالكلام المباح له وظيفة إرجائية وهى تأجيل الموت، وإضاءة الليل بنور الحكايات حتى تنقشع أمام قدرته المبهرة ظلمة الوساوس التى تدفع الملك إلى الزج بعروسه إلى أيدى السياف. والإجهاز بذلك على استمرارية القص نفسه. والكف عن الكلام المباح له كذلك الوظيفة الإرجائية نفسها، لأنه يرجئ القص ويعلق الزمن معه، وهو هنا توظيف للصمت ببراعة النص نفسها فى توظيف الكلام.

ولهذه الوظيفة الإرجائية غاية مزدوجة، لأنها ترجئ الموت المسلط على عنق شهرزاد ونصها معا، ولكنها تؤكد فى الوقت نفسه أن هذا الإرجاء هو سر حياة القص وحيويته؛ إذ تربط هذه الوظيفة القص بالليل، والسكوت بالنهار، فى محاولة إقامة تناظر بين القص والحياة. فكلما أدرك شهرزاد الصباح اكتسبت معه يوما جديدا أرجأت فيه الموت، وجعلت القص واهبا للحياة. لأن الليل الذى كان يفرز الموت لكل امرأة فى الصباح قبل قدوم شهرزاد، أصبح بقدرة القص السحرية يهب الحياة ليوم جديد. لا الحياة التى تتخلق فى كلماته وما يدور بحكاياته، ولكن الحياة التى تضمن له الاستمرار إذا ما أقبل الليل مرة أخرى. فإذا كان الليل رمز الموت، لأنه «زمن الميتة الصغرى» كما يقول الصوفيون، فقد جعلته

شهرزاد بحكاياتها رمزا للحياة المترعة بأعجب القصص وأغرب الحكايات. وإذا كان النهار رمز الحياة، فقد جعلته شهرزاد قبر حكاياتها التى لابد أن تسكت عنها كلما أدركها الصباح. وعلى شهريار الانتظار حتى يهبط الليل من جديد؛ فى دورة يتعاقب فيها الليل والنهار بطريقة تتخلق معها الوظيفة الثالثة للقص وهى الوظيفة التوليدية.

فلكل قصة مهما طالت نهاية، لكن شهرزاد لا تستطيع أن تمارس ترف هذا النوع من القص التقليدى، لأن نهاية القص قبل الأوان، وقبل أن تتمكن شهرزاد من تأمين حياتها دونه، تعنى الموت بالنسبة إليها، ومن هنا كان عليها أن تخترع هذه البنية التى يتوالد فيها القص بلا نهاية. وهذه الوظيفة التوليدية للقص الشهرزادى، الذى يشبه فى هذا المجال العروس الشعبية الروسية التى كلما فتحتها وجدت فى داخلها عروسا أخرى، ما أن تفتحها بدورها حتى تجد بداخلها عروسا جديدة وهكذا، هى التى تجعل لهذا القص الشهرزادى استمراره ودورته الأبدية كدورة الحياة والموت أو دورة النهار والليل. فقدر القصة الشهرزادية هو أن تولد قصة جديدة قبل أن تبلغ نهايتها حتى يستمر القص وتستمر معه دورة الحياة. وحتى ترهف شهرزاد من قدرة هذه الوظيفة على الاستمرار، كان عليها أن تلجأ إلى الوظيفة الرابعة، وهى الوظيفة الفانتازية التى تحكم بها اقتناص الملك فى شبكة القص فلا يدرك أن للقصة نهاية، أو أن العروس الجديدة التى وجدها داخل العروس القديمة ليست إلا تنويعا آخر عليها، وأن ثمة قصة أخرى قد تولدت من داخل القصة الجديدة دون أن يلحظ ذلك. لكن أخطر جوانب الوظيفة الفانتازية هى أنها تستخدم كل العناصر المفارقة للواقع والكائنات الخارقة للطبيعة:

«لتتحدى فرضياتنا الراسخة عن الواقع بالنسبة للكثير من الأمور المهمة، بما فى ذلك طبيعة العالم، ومكان الإنسان فيه، وعرضية حياته نفسها، وطبيعة قيمه الأخلاقية، وحدود عالمه العيانى وقدراته الجسدية، ومحدودية الزمان والمكان، والانحصار فى حدود جنس واحد وجسد واحد»[11]

وغير ذلك من الرواسى.

وتستخدم (ألف ليلة وليلة) هذه الوظائف الأربع: التشويقية والإرجائية والتوليدية والفانتازية، لخلق البنية التشفيرية المعقدة فى العمل كله، التى تدير فيه القصص العجيبة، والحكايات الغريبة التى ترويها شهرزاد للملك، جدلها الفعال مع القصة الإطار[12]، أى مع الواقع الذى يصدر عنه العمل ويمارس فعاليته فيه. فـ(ألف ليلة وليلة) من النصوص النادرة التى تنطوى بنيتها القصصية ذاتها على برهانها الأكيد على فاعلية السرد فى تغيير الواقع. لأن النص لا ينتهى إلا وقد عاد بنا مرة أخرى إلى القصة الإطار ليكمل حلقتها الأخيرة بعد أن ترك نهايتها مرجأة لألف ليلة كاملة فتح فيها النص قوسا كبيرا بدأ فيه بقصة «حكاية التاجر مع العفريت» وانتهى بقصة «معروف الإسكافى»، وطاف بنا بين البداية والنهاية بالعشرات من القصص والحكايات التى تشكل مسحا لكل أشكال السرد المعروفة لدى البشر حتى عصرها، ثم عاد بنا فى النهاية، فى الليلة الواحدة بعد الألف، إلى القصة الإطار من جديد ليخبرنا أن شهرزاد الولود التى لا يغيض نبع خلقها قد أنجبت للملك أثناء هذه الفترة ثلاثة صبيان جاءته بهم فى نهاية الليلة الواحدة فى مشهد مسرحى مؤثر:

«ثلاثة أولاد ذكور واحد منهم يمشى وواحد يحبى وواحد يرضع ... ووضعتهم قدام الملك وقبلت الأرض وقالت يا ملك الزمان ان هؤلاء أولادك وقد تمنيت عليك أن تعتقنى من القتل اكراما لهؤلاء الأطفال فانك إن

قتلتنى يصير هؤلاء الأطفال من غير أم ولايجدون من يحسن تربيتهم من النساء فعند ذلك بكى الملك، وضم أولاده إلى صدره وقال: ياشهرزاد والله إنى قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الأولاد لكونى رأيتك عفيفة نقية وحرة تقية. بارك الله فيك وفى أبيك وأمك وأصلك وفرعك وأشهد الله على إنى قد عفوت عنك من كل شئ يضرك»(١٣).

هذه النهاية السعيدة التى يؤكد بها النص انتصار القص على الموت، ويعلن فيها الملك على وزيره ومدينته توبته عن قتل النساء: «زوجتنى ابنتك الكريمة التى كانت سببا لتوبتى عن قتل بنات الناس وقد رأيتها حرة نقية عفيفة زكية، ورزقنى الله منها ثلاثة أولاد ذكور، والحمد لله على هذه النعمة الجزيلة»(١٤)، لها عدد من الدلالات المهمة المرتبطة بتعقيد الوظيفة التشفيرية فى النص. فهى نهاية تبدو للوهلة الأولى كأنها تعلق العفو بمشيئة الملك، ولكننا إذا ما تفحصناها جيدا، سنجد أن الأمر غير ذلك؛ فشهرزاد هى التى قررت إنهاء الليالى بعدما أكملت قصة «معروف الإسكافى». لم تبدأ قصة جديدة، ولا عللت إنهاء الحكايات بإدراك الصباح لها، وسكوتها عن الكلام المباح كالعادة، وإنما:

«قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدى الملك، وقالت له يا ملك الزمان وفريد العصر والاوان، انى جاريتك ولى ألف ليلة وليلة وأنا أحدثك بحديث السابقين ومواعظ المتقدمين فهل لى فى جنابك من طمع حتى اتمنى عليك امنية فقال لها الملك تمنى تعطى يا شهرزاد فصاحت على الدادات والطواشية وقالت لهم هاتوا أولادى فجاؤا لها بهم مسرعين وهم ثلاثة أولاد ذكور» (١٥).

ومن يتأمل ترتيب السرد هنا، يجد أن شهرزاد قد بدأت تكشف عن أوراقها، وتنبه الملك إلى الأمر الواقع الذى خلقته عبر ألف ليلة وليلة من القص المستمر، حكت له فيها أحاديث السابقين ومواعظ المتقدمين، وغيرت أثناء هذا القص قواعد اللعبة وعلاقات القوة فى المواجهة بينهما. ثم بدأت بأن طلبت منه، بعد ذلك التنبيه إلى ما قصته عليه من حكايات، طلبا غامضا لاتزال تمارس عبره شيئا من لعبة الإضمار، وقررت قبل أن تفصح له عن حقيقة طلبها أن تحيط نفسها بذكورها هى قبل أن تواجه ذكور مخاوفه القديمة بمطلبها الأنثوى الذى يحررها هى وبنات جنسها من القتل. وإحاطة نفسها بأولادها الذكور الثلاثة فيه نوع من المواجهة الضمنية بهم له، ومن تأكيد تغير معادلة القوة بين الطرفين وقد تحولت شهرزاد من المرأة التى كانت تواجه طغيان رجل، ومن مجرد فرد من الرعية إزاء الملك، إلى أم الذكور ووالدة ولى العهد الذى سيحل محل الطاغية القديم. عند ذلك فقط، وبعد أن تحيط نفسها بأولادها الذكور، تبدأ لعبة المكاشفة وتفصح عن مطلبها، وتربط مصيرها هذه المرة بمصير الأولاد الذكور، ولا تقنع إلا عندما يؤكد لها أنه قد عفا عنها قبل مجيء الأولاد وليس بسببهم. لأن غاية شهرزاد من القص تجاوز مجرد الحياة إلى رد الاعتبار للمرأة والثناء عليها.

من هنا، كانت أهمية رد شهريار فى نهاية (ألف ليلة وليلة) وتبريره عتقها من ظلمه وحماقته:

«ياشهرزاد والله انى قد عفوت عنك من قبل مجئ هؤلاء الأولاد لكونى رأيتك عفيفة نقية وحرة تقية بارك الله فيك وفى أبيك وأمك، وأصلك وفرعك وأشهد الله على أنى قد عفوت عنك من كل شئ يضرك»(١٦).

فى هذا الرد يعترف الملك بأسبقية عفوه عنها على مجيء الأولاد، وبارتباط هذا العفو باعترافه بنقاء شهرزاد

وعفتها ورد الاعتبار الضمنى لكل بنات جنسها اللواتى اقترف فى حقهن مظالمه. وهى نهاية لا تمل تكرار فضل شهرزاد على الملك، فقد كانت هى سبب توبته عن قتل بنات الناس، ولثناء الملك عليها هذه «الحرة النقية العفيفة التقية»، التى يدعو بالبركة لا لها وحدها وإنما «لأبيها وأمها، وأصلها وفرعها»، فدون شمول البركة والعفو يظل عمل شهرزاد استثنائيا، وهى التى أرادته شاملا لكل بنات جنسها، ولأصلها وفرعها، وهما بالمناسبة، ومن حيث البنية الإيديولوجية للنص، نسويان. ويعى النص نفسه دوره فى إصلاح الملك، ويحتفل به داخله، بل يبلور برهانه على هذا الدور فيه.

لذلك ،كان طبيعياً أن يقيم النص بأمر الملك الأفراح فى المدينة كلها لمدة ثلاثين يوما:

> «لم يكلف أحدا من أهل المدينة شيئا من ماله بل جعل جميع الكلفة والمصاريف من خزانة الملك، فزينوا المدينة زينة عظيمة لم يسبق مثلها، ودقت الطبول وزمرت المزمور ولعب سائر أرباب الملاعب وأجزل لهم الملك العطايا والمواهب وتصدق على الفقراء والمساكين وعم بإكرامه سائر رعيته وأهل مملكته»[17].

هذه الملاحظة ليست من نوع الحشو، ولكنها تلعب دورا أساسيا فى البرهان على دور القص فى إصلاح الملك. فلو اكتفى الملك فى تعبيره عن فرحه بالخلع التى خلعها على الوزراء والأمراء وأرباب الدولة لما كان للأمر دلالته، لأن الملوك جميعا يفعلون ذلك فى أفراحهم. ولكن النص يهتم بتفاصيل ما فعله للرعية، فلو لم يتعلم الملك العدل ورفع الظلم عن المدينة كلها، وإشراك الفقراء قبل الأغنياء فى أفراحها، لما اكتمل أثر درس النص له. هذا الدرس المركب هو ما تفصح عنه الوظيفة التشفيرية للنص، وهى الوظيفة التى تنطوى على جل وظائفه السابقة وتنأى به عن الأمثولات القصدية المقولبة، أو عن استخدام الحكم والمواعظ المباشرة كما هى الحال فى (البانتشاتانترا). وهى التى ترد القص كله فى النهاية إلى القصة الإطار التى بدأ بها فى نوع من تأكيد دائرية السرد، وتجسيد وحدته العضوية وتماسكه البنيوى، والبرهنة على فاعليته ودوره المغير فى الواقع وفى المتلقى على السواء.

(٤) أسئلة الرواية وتباين المنطلقات النصية:

بعد هذه المقدمة عن طبيعة البنية السردية وتماسكها وتعدد وظائفها، علينا تعرف ما فعله نجيب محفوظ بكل هذا الميراث السردى الناضج حينما قرر استخدامه فى روايته (ليالى ألف ليلة)[18]، ذلك لأن نجيب محفوظ فى هذه التجربة الروائية المهمة يحاور النص التراثى بقدر ما يحاور تجلياته الحديثة التى أنتجها الجيل السابق عليه خاصة، فقد استطاعت (ألف ليلة وليلة) إلهام عدد من الكتاب الرواد أعمالا إبداعية جديدة، من (أحلام شهرزاد) لطه حسين و(شهرزاد) لتوفيق الحكيم و(القصر المسحور) لهما معا، وحتى بعض الاستلهامات الأخرى التى أنتجتها الأجيال اللاحقة لنجيب محفوظ من (عالم بلاخرائط) لجبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف،[19] و (حكاية تودد الجارية) و(إعادة حكاية حاسب كريم الدين وملك الحيات) لبدر الديب[20]، وحتى (عين المرآة) لليانه بدر[21] وغيرها من النصوص. وأى تناول لرواية نجيب محفوظ لابد أن يهتم بمدى تميز استلهامها عن بقية الاستلهامات السابقة عليها أو حتى المعاصرة لها أو اللاحقة لها. لكن هذا موضوع يستحق بحثا مستقلا، خاصة أن استلهامات (ألف ليلة وليلة) ليست قاصرة على الأدب العربى وحده، ولكنها تجاوزه إلى عدد من الآداب الإنسانية المختلفة[22]. أما ما سنحاول الاقتراب منه فى هذا البحث، فهو علاقة رواية نجيب محفوظ المهمة تلك بالنص التراثى نفسه وجدل بنيتها الروائية مع بنيته السردية الناضجة دون غيرها من العلاقات الشائقة

الأخرى أو الأسئلة الكثيرة التى يطرحها هذا العمل الروائى المهم. وهذا هو السبب فى حديثنا عن بعض العناصر الفاعلة فى البنية السردية فى (ألف ليلة وليلة)، لأن لهذا الحديث أكثر من صلة ببنية نص نجيب محفوظ السردية.

ومن البداية تطرح علينا هذه التجربة الروائية المتميزة التى خاضها نجيب محفوظ فى (ليالى ألف ليلة) عددا كبيرا من الأسئلة. وأول الأسئلة هو: لماذا لجأ نجيب محفوظ إلى هذه البنية السردية التى يمتزج فيها الواقعى بالعجيب والخارق فى عام ١٩٨٢ وبعد أن أخلص للكتابة الواقعية بشتى تياراتها لأكثر من أربعين عاما؟ وهو سؤال تتفرع عنه أسئلة كثيرة أخرى: ما علاقة هذا النص المختلف بنصوص نجيب محفوظ العديدة المؤتلفة؟ وما دور العجيب والخارق فى العمل؟ ولماذا استخدم الخيالى فى هذا العمل المغاير؟ وما الثوابت التى احتفظ بها فيه أو المتغيرات التى جلبها معه إلى عالم نجيب محفوظ الذى أصبحت له بعد نصف قرن من الإبداع ثوابته ورواسيه؟ أم أن النص الأم الذى استلهمه كان له جبروته العاتى فأزال معظم الثوابت المحفوظية منه؟ وما أهمية التناص مع (ألف ليلة وليلة) الذى يبدأ من العنوان ذاته ويشيع فى ثنايا العمل كله؟ وكيف يمكن لنا تحديد آفاق الجدل بين النصين؟ وما الذى تضفيه هذه العلاقة على أفق التوقعات النصية من العمل، والتوجهات التأويلية له؟ ولماذا اختار عددا محددا من قصص (ألف ليلة وليلة) دون غيرها لاستخدامها فى نصه؟ وما طبيعة التحويرات التى أجراها على القصص المختارة؟ وكيف يمكن للخارق والعجيب وغيرهما من عناصر مفارقة الواقع المشاركة فى إرهاف علاقة النص بالواقع؟ وهل يمكن الانطلاق من الخيالى إذا ماكان النص يستهدف الواقعى؟ وكيف استطاع نجيب محفوظ أن يلم شتات القصص العديدة فى لياليه، وأن يصنع منها عالما روائيا متكاملا يستطيع الصمود للمقارنة مع النص القصصى الأم فى الثقافة العربية؟ وما العلاقة بين بنية العمل الروائى الجديد وبنية (ألف ليلة وليلة) التوليدية المفتوحة التى تتوالد فيها القصص وتتناسل إحداها من الأخرى بلا توقف؟

والواقع أن كل سؤال من هذه الأسئلة العديدة يحتاج إلى مقال كامل للإجابة عنه بشكل دقيق. ولا أحسب أننى بقادر فى هذه الدراسة على استنفاد كل هذه الأسئلة، لكن إثارتها أمر يهم هذه الدراسة بقدر اهتمامها بطرح بعض إجاباتها على بعض هذه الأسئلة. وسوف تقدم الدراسة هذه الإجابات، لا من خلال الرد المباشر عن هذه الأسئلة واحدا عقب الآخر ، وإنما من خلال الإجابات الضمنية التى يطرحها التحليل النقدى لرواية نجيب محفوظ. ومن البداية، يبدو لنا أن (ليالى ألف ليلة) تنطلق من الوعى بأن النص التراثى (ألف ليلة وليلة) قد قدم العالم من منظور المرأة/شهرزاد ومنحها السيطرة على سلطة النص/القص، وأن نجيب محفوظ يسعى إلى تحقيق نوع من التوازن بين نصه الجديد والنص التراثى القديم، فيمنح الرجل سلطة السيطرة على النص/القص من جديد، بعد أن فقدها يوم سلم نفسه للانفعال وترك العقل المتجسد فى المرأة يسيطر عليه. فإذا كان القص مفتاح التحكم فى العالم المسرود، وهو الأداة التى انتصرت بها إرادة شهرزاد على جبروت شهريار فى الواقع/الإطار الذى دار فيه القص، فإن نجيب محفوظ يسعى إلى قلب هذا كله بأن يمنح الرجل سلطة القص حتى ينتصر من جديد على المرأة، ويتحكم فى العالم الحقيقى والمسرود، لأن هذا التحكم هو شرط السيطرة العقلية لا القضيبية وحدها عليه.

(٥) الرؤية الأبوية وبنية الإطار المعكوسة:

وحتى نتعرف طبيعة هذا التغير المنطلقى الذى يضع رواية نجيب محفوظ فى تعارض مبدئى مع (ألف ليلة وليلة) بالرغم من دينها النصى الكبير لها، لابد من تمحيص دور الإطار فى الرواية بالمقارنة مع دوره فى

النص الشهرزادى. تبدأ (ألف ليلة وليلة) بقصة «حكايات الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان»، وهى القصة الإطار المروية بضمير الغائب المبنى للمجهول؛ حيث تبدأ بـ: «حكى والله أعلم أنه كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان»[٢٣] على عكس بقية الحكايات المروية على لسان شهرزاد التى تبدأ باللازمة النصية التقليدية: «بلغنى أيها الملك السعيد»[٢٤]. وتعتمد هذه القصة على التناظر والتكرار فى بنائها، سواء كان هذا التكرار متعلقا بتكرار الحدث أو ازدواج الشخصيات. وتجعل لهذه القصة الإطار خمسة أبطال هم الملك شهريار، وشقيقه الملك شاه زمان، والعفريت، والوزير، وابنته شهرزاد. وتتعمد (ألف ليلة وليلة) فصل بدايات القصة الإطار عن قصص شهرزاد المروية على لسانها داخلها، من حيث منظور السرد وموقف الشخصيات. وفى هذه القصة الإطار لابد من تأكيد أن صدمة الملكين، شهريار وشاه زمان، فى زوجيهما تستحيل إلى نوع من الصدمات الوجودية المزلزلة. فقد تكررت القصة مع الشخصيتين المزدوجتين، شقيقين وملكين ومخدوعين، وتكرر الحدث، حدث خيانة الملكة لزوجها مع العبد الأسود، وحدث خيانة المرأة للملك وللعفريت، وتفضيلها العبد على الملك، والإنسى على الجنى. وتكررت المساواة بين الملك والعبد وبين الإنسان والعفريت. هذه التكرارات المتراكبة تستهدف لفت انتباه المتلقى، لأننا هنا لسنا بإزاء مجرد قصة من قصص الخيانة التقليدية التى يحل فيها العشيق محل الزوج أو يستولى على حقه المشروع، ولكننا بإزاء تقطيرها المطلق الذى تمتد فيه الخطوط إلى نهاياتها، ويتحول الإلغاء الرمزى للزوج إلى إجهاز رمزى على الإنسان الحر فيه كذلك؛ حيث لا يحل العشيق فى فراش الزوج، وإنما يحل العبد مكان الملك، ويفضّل عليه. فيدرك الملك مرتين، إذ يتكرر الحدث مع الملكين، أنه أقل من العبد، وتتبدد مع هذا الإدراك أهليته باعتباره ملكا، وقيمته بوصفه إنساناً حراً.

لذلك، ليس غريبا أن ينطلق الملك ضائعا فى الحالين وقد دوخته الصدمة و«طار عقله» كما يقول النص، لأنه استحال على صعيد دلالة الحدث الرمزية إلى كائن فاقد الأهلية والحرية. وفقدان الأهلية والحرية هذا هو الذى يبرر فى نظر القانون حق الزوج فى قتل العشيق تحت وقع الصدمة، ولكن ليس بعد الإفاقة من أثرها. لكن (ألف ليلة وليلة)، وهى نص لعبته الزمن، تريد إطالة أمد الصدمة من خلال ديمومة فعل القتل التى سيمارسها الملك بعدما ردت له قصة العفريت بعض عقله. فقد عاد إلى مملكته وقد استبد به الجنون، وأخذ يحاول بفعل القتل المستمر أن يسترد حريته ليوم كامل، ثم يفقدها فى المساء بعدما يزف إلى عذراء جديدة تفتح علاقته بها احتمالات مساواته بالعبد من جديد. فيقتلها فى الصباح رعبا من هذا الاحتمال واستردادا لحريته المفقودة التى لم يعد يساوى فيها قلامة عضو عبد. لكن هذه الدورة الانتحارية تخفق فى منح الملك حريته المفقودة، التى تكرس استراتيجيات القص فى النص ضياعها. ذلك لأنه إذا كان الملك شهريار وأخوه شاه زمان هما الشخصيتان الفاعلتان فى القصة الإطار، وهما المالكان مُصيريهما فيها، فإن شهرزاد هى التى تسيطر على منظور القص وتتحكم فى ترتيبه وإيقاع تدفقه فى بقية النص على مدى لياليه الألف، بينما يتحول الملك إلى مجرد مستمع سلبى تتوجه إليه شهرزاد بالحديث، ويقع عليه فعل القص، بعد أن كان هو صاحب فعل فض البكارة والقتل، ولا تطلب منه التدخل أو التعليق. لأنه هنا المفعول به، الذى يفض القص بكارته الانفعالية ويدخله فى معترك التجربة العقلية التى تستأصل شوكته وتنضجه معا. ويغيب أخوه كلية حتى يسقطه النص من حسابه، كأنه غير موجود.

أما شهرزاد، فهى الشخصية الفاعلة التى تطلع من إهاب هذه القصة الإطار لتسيطر على بقية النص كله، بما فى ذلك مهمة إنهاء القصة الإطار فى نهاية النص.

وهذا أمر متسق إلى أقصى حد مع منطلق النص الذى تتطوع فيه شهرزاد لقلب قواعد اللعبة، وتحويل الملك الفاعل الذى يفض كل ليلة بكارة امرأة، عله يسترد حريته التى أهدرتها المرأة حينما ساوته بالعبد، وأحلته فى سريره، بل وفضلت العبد عليه، إلى مستمع سلبى تتلاعب به شهرزاد بقصصها الساحرة وحكاياتها الترويضية الماهرة. وبناء هذا النص الافتتاحى «حكايات الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان» للمجهول، وروايته بضمير الغائب، لايلغيان دور شهرزاد الضمنى فيه، باعتبارها وسيطا، بل على العكس يؤكدان لنا أنها هى التى اختارت طوعا القيام بالدور الذى تلعبه لتخليص أبيها الوزير من ورطته قائلة له:

«ياأبت زوجنى هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه فقال لها بالله عليك لا تخاطرى بنفسك أبدا فقالت له لابد من ذلك فقال لها أخشى عليك ان يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع»(٢٥).

وحكى لها قصة من خرافات الحيوان وأمثولاته المقولبة ليثنيها عن عزمها. وهى خرافة أقرب لقصص (البانتشاتانترا) منها إلى قصص (ألف ليلة وليلة)، لأنها قصة موعظة تعليمية فى المحل الأول. وليس غريبا أن تخفق هذه القصة فى ثنى شهرزاد عن عزمها، كأن النص يبرهن لنا فى ساحته على إخفاق المواعظ التعليمية والأمثولات القصدية المقولبة، ويضع هذه القصة البسيطة المباشرة فى مواجهة قصص شهرزاد غير المباشرة والمغايرة فى المنهج والمنطلق. ومن هنا، فإن استخدام المبنى للمجهول فى رواية القصة الإطار مقصود لأنه أفعل فى التأثير الفنى وأكثر ملاءمة للاستراتيجيات الشهرزادية التى لاتزعم فيها شهرزاد أنها تسيطر على الحكايات أو حتى أنها مصدرها، وتكتفى بإيهام الملك الغرير بأنها مجرد ناقلة لها، مؤكدة ذلك مرارا وتكرارا فى عبارة: «بلغنى أيها الملك السعيد» التى تفتح بها كل ليلة من الليالى وبدايات الحكايات.

وتبدأ رواية نجيب محفوظ باستهلال مناظر ولكنه معاكس للاستهلال الشهرزادى فى الموقف والمنطلق والاتجاه؛ حيث تبدأ الرواية بفصل معنون «شهريار» لا يتبنى فيه الكاتب أيا من استراتيجيات السرد الشهرزادى، وإنما يبدأه بنوع من السرد أقرب إلى بدايات رواياته الواقعية التى يتشح فيها الوصف بلمسة رومانسية، تحاول أن تجعل من تحولات الطبيعة ترديدا لما يجول فى نفس الشخصية:

«عقب صلاة الفجر، وسحب الظلام صامدة أمام دفقة الضياء المتوثبة، دعى الوزير دندان إلى مقابلة السلطان شهريار»(٢٦).

صحيح أن هذا السرد المحفوظى يستبقى المبنى للمجهول «دعى» الذى بدأت به حكاية شهريار فى (ألف ليلة وليلة)، بالرغم من أننا نعرف بعد هنيهة أن الداعى هو السلطان، وأن الفاعل ليس مجهولا، لكنه لا يستخدم المبنى للمجهول للتمييز بين منظورين قصصيين، كما هو الحال فى (ألف ليلة وليلة)، والفصل بينهما. ومن هنا، فإن البناء للمجهول هنا أقل فاعلية، لأننا سرعان ما نعرف هوية الفاعل من ناحية، ولأنه لايقوم بدور تمويهى مشابه لذلك الذى ينهض به فى (ألف ليلة وليلة)؛ حيث يعد التمويه جزءا أساسيا من الوظيفة التشفيرية كما أوضحنا.

وربما أمكن تعليل لجوء نص نجيب محفوظ إلى هذا البناء للمجهول بأنه محاولة واعية لتأسيس التناظر بين النصين، وللتمهيد معا لسيطرة منظور الرجل وإرادته على القص والنص والعالم. ويبدو أن هذا التعليل الذى يتلمس للنص العذر هو الأقرب إلى الترجيح، لأن الرواية تختار لبدايتها توقيت فجر الليلة الواحدة بعد الألف التى أنبأ

فيها شهريار وزيره دندان: «اقتضت مشيئتنا أن تبقى شهرزاد زوجة لنا»[٢٧]. لكننا نعرف من النص الأصلى لـ (ألف ليلة وليلة) أن المشيئة الشهرزادية هى التى سيطرت على كل شئ فى النص، وهى التى اختارت توقيت نهاية القصة الإطار وشكله، وهى التى أملت على شهريار أن يقول ما يقول بعدما استحال إلى لعبة سهلة بين يديها تحركها كيفما تشاء. غير أن رواية نجيب محفوظ تتعمد قلب موازين القوى الشهرزادية، فهى ليست غافلة عن ذلك الأمر كلية، ومن هنا فإنها لا تنهى هذا الجزء من استهلالها، أو بالأحرى إطارها ثلاثى التكون خماسى الشخصيات كالإطار الشهرزادى، قبل أن تؤكد لنا أن السلطان غارق فى بلبال العالم الذى فتحته أمامه شهرزاد، عاجز عن حل طلاسم الوجود. يتمتم فى حضور دندان كأنه يتحدث لنفسه: «الوجود أغمض ما فى الوجود»[٢٨]. وقد ألقت به حكايات شهرزاد فى بحر من التأملات الجديدة، والأفعال الجديدة التى يراجع فيها كل ماضيه. ويتغاضى النص عن حقيقة أن شهرزاد هى محرك هذه المراجعة ومصدرها، ويركز على تصوير شهريار باعتباره العنصر الفاعل فى مراجعة ماضيه ومحاولة رؤية العالم من منظور جديد وبعينين جديدتين.

فرواية نجيب محفوظ هى، بشكل من الأشكال، رواية هذه المراجعة الشهريارية للنص الشهرزادى، ومحاولة لإقصاء المرأة من مركز القص لإحلال الرجل مكانها. فإذا كان الرجل هو مركز العالم ومصدر السلطة فيه، فما معنى أن تحتل شهرزاد هذا المكان المحورى فى النص. ومن هنا، كان أول ما فعل الاستهلال، بعد تغيير علاقات التراتب المبدئية فى السرد والبداية بشهريار باعتباره مصدر الفعل ومركز القص والعالم معا، هو أن أفرد القسم الثانى من استهلاله لـ«شهرزاد» فى محاولة إعادة تقييم دورها وتحجيمها، والاعتراف بفضلها فى الوقت نفسه. فما أن يهنئ دندان ابنته بنجاتها من المصير الدامى حتى تعلل ذلك بأنه رحمة من الله، بما يعنى أنه ليس منّة من السلطان. وتذكره بأنها لم تنس العذارى البريئات اللواتى تطلب لهن الرحمة، وبأنها تعيسة مع السلطان: «ولكنك تعلم يا أبى أنى تعيسة ضحيت بنفسى لأوقف شلال الدم»[٢٩]. لكن الأب يعللها بأن السلطان يحبها، فترفض هذا الحب معلنة أن «الكبر والحب لايجتمعان فى قلب، إنه يحب ذاته أولا وأخيرا ... كلما اقترب منى تنشقت رائحة الدم»[٣٠]. فهى لا تستطيع أن تغفر للسلطان جرائمه، لا الجرائم التى ارتكبها فى حق جنسها وحده، ولكن جرائمه الأخرى كذلك: «كم من عذراء قتل، كم من تقى ورع أهلك، لم يبق فى المملكة إلا المنافقون»[٣١]. هذه الإشارة إلى امتلاء المملكة بالمنافقين، هى والإشارة الأخرى التى تتذرع فيها شهرزاد بالصبر وتعترف فيها بفضل أستاذها عليها: «أما أنا فأعرف أن مقامى فى الصبر كما علمنى الشيخ الأكبر»[٣٢]، هما الإشارتان الأساسيتان فى هذا القسم من استهلال الرواية.

(٦) التوجه السياسى، والرجل مصدراً للمعرفة:

وتومئ أولى هاتين الإشارتين إلى البعد السياسى للعمل، بينما تعترف شهرزاد فى ثانيتهما بفضل الرجل عليها باعتباره مصدر معرفتها التى انهمر منها نبع قصصها. فرواية نجيب محفوظ تضع الرسالة الاجتماعية والسياسية فى مقابل الرسالة الفلسفية والميتافيزيقية التى ينطوى عليها النص الشهرزادى. ومن هنا، كان من الضرورى، فى الرواية، تأكيد الفساد السياسى فى المملكة، وقتل الأتقياء الورعاء، واستشراء الفساد والمنافقين. بينما نجد أن النص الأصلى فى (ألف ليلة وليلة) يحرص على أن ينفى هذا البعد عن ساحته ويذكرنا بأن شهريار «حاكم عادل فى مملكته مدة عشرين سنة وهم فى غاية البسط والانشراح»[٣٣]، كما تقول لنا بداية القصة الإطار فى (ألف ليلة وليلة). فالأزمة فى (ألف ليلة وليلة) ليست أزمة فساد سياسى، فقد حكم

شهريار مملكته بالعدل، وحقق لشعبه السعادة، ومع ذلك خانته زوجه. إنها أزمة من ذلك النوع الروحى الذى عانى منه إيفان فى (الأخوة كرامازوف)، عندما لم يتوصل إلى جواب مقنع لسؤاله المحير: لماذا يسمح الرب، وهو رؤوف رحيم، بمعاناة الأطفال الأبرياء وعذابهم؟ فلماذا يحكم على شهريار بالتعاسة والزوجة الخائنة، وهو الذى حكم بين الناس بالعدل عشرين سنة؟ لذلك، فإن (ألف ليلة وليلة) نص عن فقدان اليقين، والعجز عن إدراك الحكمة العليا التى لايسعنا الإحاطة بمنطقها المعقد بقدر ما هو نص عن الطغيان غير المنطقى، والتعطش لدم العذارى، واليأس من النساء. أما رواية نجيب محفوظ، فإنها مشغولة بالدرجة الأولى بالهم الاجتماعى والسياسى.

أما الإشارة الثانية، فإنها لاتقل فى مناقضتها للنص الشهرزادى ومعاكستها له عن الإشارة الأولى. فإذا كانت (ألف ليلة وليلة) تؤكد سعة معرفة شهرزاد وعلمها، فقد:

> «قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك والمتقدمين وأخبار الأمم الماضيين قيل أنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء»(٣٤)،

فإن رواية نجيب محفوظ تحرص على إرجاع الفضل فى حكمة شهرزاد وعلمها إلى الشيخ الأكبر الذى تصر الرواية على تسجيل إجلال شهرزاد له قبل تقديمه لنا، وعلى نعته بـ«الشيخ الأكبر» على لسانها قبل أن نعرف أن اسمه الحقيقى هو «الشيخ عبدالله البلخى»، وأن الرواية تحاول أن تجعله مصدر المعرفة الدنيوية واللدنية ومستودع القيم الاجتماعية والروحية معا فى عالمها كله. ومن هنا، فإنها تفرد الجزء الثالث من استهلالها له وتعنونه باسمه «الشيخ»، وتقدم لنا فيه الشيخ وصفيه «الطبيب عبدالقادر المهينى» لتكتمل بهما شخصيات الاستهلال الخمس فى (ليالى ألف ليلة)، ولينوبا فى رواية نجيب محفوظ عن العفريت وشاه زمان فى القصة الإطار فى (ألف ليلة وليلة). واستبدال العفريت وقصته مع المرأة ـ التى يحتفظ بها فى قمقم داخل صندوق عليه سبعة أقفال، والتى خانته برغم ذلك كله مع خمسمائة وسبعين رجلا تحتفظ بخواتمهم جميعا، وقد أضافت إليها خاتمى شهريار وشاه زمان ـ بالشيخ عبدالله البلخى فى رواية نجيب محفوظ، أمر له دلالاته التى يدعمها استبدال الطبيب عبدالقادر المهينى بشقيق الملك شاه زمان. فإذا كانت حادثة العفريت لها وظيفة مهمة فى النص الشهرزادى، فإن استبدالها له وظيفة مماثلة عند نجيب محفوظ. فحادثة العفريت هى التى أقنعت كلا من شهريار وأخيه بأن ما جرى لكليهما ليس حادثا عارضا أو استثنائيا، ولكنه أحد التجليات العامة لطبيعة المرأة الغادرة التى عانى منها أخوه، كما شاهدها هو نفسه فى عقر داره، وها هو العفريت الجبار لا يسلم منها. فالخيانة متأصلة فى دم المرأة، وهى إذا أرادت أمرا لم يغلبها عليه شئ كما قالت لهم امرأة العفريت نفسها وهى تنشد شعر بعضهم فى هذا الأمر، فى محاولة تأطيره فى النص، لأن هذه الأبيات الخمسة هى ثانى أبيات (ألف ليلة وليلة) التى تستخدم الشعر أو الأمثال للتأكيد ولتأطير معنى معين على مدار السرد، والتى كانت أبياتها الأولى وصفاً لجمال هذه المرأة الخارق:

> لاتأمنن إلى النساء   و لا تثق بعهودهن
> فرضاؤهن وسخطهن   معلق بفروجهن
> يبدين ودا كاذبا   والغدر حشو ثيابهن
> بحديث يوسف فاعتبر   متحذرا من كيدهن
> أو ما ترى إبليس أخرج آدما من أجلهن(٣٥).

وتأكيد خيانة المرأة وتحويله إلى أيقونة نصية من خلال صياغته شعرا هو السبب المباشر فى إطلاق شهريار الموت من قمقمه حتى يبقى قمقم شكوكه فى المرأة ومخاوفه منها مقفولا. وطالما ظل الموت خارج القمقم ظلت مخاوف الملك شهريار من خيانة المرأة داخل قمقمها لا تقلقه ولا تدفعه للضياع الذى عاناه بعدما اكتشف خيانة زوجه له، وانطلق مع أخيه فى الفيافى، بعد أن «طار عقله من رأسه وقال لأخيه شاه زمان قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو فيكون موتنا خير من حياتنا» (٣٦). فتجربة شهريار وشاه زمان مع العفريت وامرأته الجميلة هى التى أعادته إلى مملكته بعد أن هجرها، وحسمت أمره بالنسبة إلى خيانة زوجه وجواريها. فقد عاد بعدها ليقطع أعناقهن، ويستن سنته الجديدة فى الزواج كل ليلة من عذراء وقتلها فى الصباح. ومن هنا، فإن للعفريت دورا أساسيا فى القصة الإطار فى (ألف ليلة وليلة). وهو كالغراب الذى أرسله الله إلى قابيل بعد أن قتل أخاه ليكشف له عما ينبغى عليه فعله بأخيه المقتول. فلولا قصة العفريت لضاع الملك وضاع شهريار معه.

(٧) استبدالات الإطار ودلالاتها الفكرية:

واستبدال الشيخ عبدالله البلخى بالعفريت فى الإطار الاستهلالى أمر له دلالته القصوى فى رواية نجيب محفوظ. لأن العفريت الذى كان مصدر عودة الوعى الزائف إلى شهريار أصبح هنا الشيخ البلخى الذى هو مصدر وعى شهرزاد نفسها. وشهرزاد كما نعرف من النص الأم هى التى أعادت إلى شهريار وعيه الحقيقى بعدما منحه العفريت وعيا زائفا. وهى التى شفته من الوعى الزائف وأطاحت بقمقم مخاوفه النسائية إلى الأبد. وربط الوعى الحقيقى بالشيخ الصوفى هو جواب نجيب محفوظ على ربط الوعى الزائف بالعفريت فى النص الشهرزادى، وهو فى الوقت نفسه سبيله إلى إعادة التوازن الأبوى إلى العالم السردى، بعدما كانت المرأة هى مصدر الوعى الحقيقى فيه فى (ألف ليلة وليلة). ومن هنا، فإن صفى الشيخ البلخى ومريده عبدالقادر المهينى يؤكد أن:

> «الحناجر تدعو لشهرزاد بينما أنت صاحب الفضل الأول ... لولا أنها تتلمذت على يديك صبية ما كانت شهرزاد، لولا كلماتك ما وجدت من الحكايات ما تصرف به السلطان عن سفك الدماء»(٣٧).

فكلمات الشيخ البلخى هى مصدر الحكايات الشهرزادية كلها كما يقول المريد، لأننا نعرف من الرواية نفسها أن الشيخ لا يقول الحكايات ولا يستسيغها. لكن كلمات عبدالقادر المهينى ليست نوعا من المبالغات أو المجازات التى لا تؤخذ على عواهنها، لأن الشيخ لا ينفيها، وإن أعرض عنها فى نوع من التواضع الزائف وهو يقرع مريده تقريعا هينا: «يا صديقى لاعيب فيك إلا أنك تغالى فى تسليمك للعقل»(٣٨)، وهى عبارة يمكن تأويلها بأنها تؤكد كلمات المهينى أكثر مما تنفيها.

والغريب فى الأمر أن رواية نجيب محفوظ تربط الوعى الحق بقدر من التصوف والميتافيزيقا، بينما أقامت (ألف ليلة) وعيها على أسس معرفية وعقلية خالصة، تعتمد على قراءة شهرزاد ألف كتاب من «كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء». وتقيم معرفتها بذلك على أساس علمى خالص من الثقافة التاريخية الراسخة، ومن الإلمام الواسع بالأدب ونصوص الشعراء. وتكتسب هذه المعرفة صلابتها باعتبارها الأساس العقلى للوعى الصحيح من خلال مقابلة (ألف ليلة وليلة) بينها وبين معرفة شهريار الزائفة التى استقاها من تجربته مع الخرافة ومع امرأة العفريت التى أفضت بشهريار إلى الحل الدموى، بينما قادته المعرفة الشهرزادية فى نهاية القصة الإطار إلى التوبة والعدل. أما نجيب محفوظ ، فقد جعل مصدر معرفة شيخه بعيدا كل البعد

عن المعرفة العلمية، معرضا عنها، غارقا فى غيبوبته الصوفية التى لاتقيم للعقل كبير وزن، بل يلوم صديقه المهينى لإفراطه فى الاعتماد على العقل فى نظره، ثم يؤكد نزعته الروحية الخالصة عندما يجئ رد الشيخ البلخى على مقولات صفيه ومريده «رب روح طاهرة تنقذ أمة كاملة»[٣٩]. والرواية لا تطرح الشيخ البلخى باعتباره مصدرا للمعرفة الصوفية التى تعد لديها جانبا من جوانب المعرفة، ولكنها تقدمه باعتباره تجسيداً كليا للمعرفة الروحية منها والدنيوية، وباعتباره القطب/العلم الذى يدور حوله العالم، وأن شهرزاد ليست إلا مجرد تلميذة من تلاميذه المتعددين.

ولا تقل عمليّة الاستبدال الأخرى فى رواية نجيب محفوظ أهمية عن تلك العملية الأولى، لأن استبدال عبدالقادر المهينى بشاه زمان يضع المريد مقابل الأخ الذى كشف لشهريار الحقيقة حول مايدور فى قصره. والمريد هو الذى يكشف للقارئ الحقيقة حول وضع شهرزاد ومصدر قوتها ومعارفها، مما يحيلها من دور الفاعل إلى دور الوسيط. لأنه إذا كان النص الشهرزادى يقيم علاقة تناظر بين محنة شاه زمان فى زوجه ومحنة شهريار الذى اكتشف هو الآخر أن زوجه تخونه، فإن لهذا التناظر أكثر من وظيفة فى النص، أولاها أنه يوسع أفق ظاهرة خيانة المرأة ويبرر داخليا موقف الملك منها، وثانيتهما أنه يجعل حالة شهريار نموذجا لظاهرة أوسع أكثر من كونها مجرد استثناء فردى. ومن هنا، فإن شفاء شهريار من مخاوفه وأوهامه الثابتة حول المرأة ينطوى فى النص الشهرزادى على برء أخيه كذلك، بل على إعادة الاعتبار للمرأة التى أراد شهريار إلغاءها بالموت الدورى بسبب أخطاء بعض بنات جنسها. أما رواية نجيب محفوظ، فإنها تقيم هى الأخرى علاقة تناظر بين عبدالقادر المهينى و الكاتب الذى يعبر المهينى عن صوته فى النص، ويعد تجليا من تجلياته.

وتتأكد لنا طبيعة هذا التناظر إذا ما عرفنا أن المهينى، كما يقول عن نفسه، ليس طبيبًا عاديا، ولكنه طبيب مهموم بأمور الدنيا والمجتمع أكثر من اهتمامه بأمراض البشر وأنواع الأدوية والعقاقير: «إنى طبيب، وما يصلح الدنيا هو ما يهمنى»[٤٠]. ولذلك، فإنه يعبر عن موقف النص الروائى الإيديولوجى عندما ينوب عن ضمير الرواية الجمعى فى سؤاله الشيخ البلخى «على السلولى حاكم حينا، كيف تنقذ الحى من فساده»[٤١]، ويكرر هذا الموقف فى الجزء الباقى من الاستهلال عندما يوسع أفق هذا المطلب الشعبى، ويعلق على ما يدور فى واقع المدينة التى سيكون فضاؤها مدار الحكايات القادمة كلها عندما يصرح لشيخه:

«أما أنا فحزين ياصديقى العزيز. كلما تذكرت الأتقياء الذين استشهدوا لقول الحق، واحتجاجا على سفك الدماء ونهب الأموال ازددت حزنا ... استشهد الشرفاء الأتقياء. أسفى عليك يا مدينتى التى لا يتسلط عليك اليوم إلا المنافقون. لم يا مولاى لا يبقى فى المزاود إلا شر البقر؟!»[٤٢].

كأنه بهذا وقد توحد صوته بصوت المؤلف يجيب على سؤال أساسى من أسئلة النص؛ وهو السؤال الذى يبحث عن مبررات لجوء نجيب محفوظ إلى هذا الشكل السردى، وفى هذا التوقيت الزمنى بالذات، وبعد ما يقرب من نصف قرن على انتهاج الكاتب للكتابة الواقعية. عله يجيب بالفن الروائى على سؤال المهينى/صوت الكاتب لشيخه: « لم يا مولاى لا يبقى فى المزاود إلا شر البقر؟!» كأنه يزود الكتابة السردية، التى تبدو على السطح إعادة لكتابة النص الخيالى القديم، ببعدها المعاصر؛ حيث تصبح فى كلمات المهينى وثيقة الصلة بمنهج الكاتب الواقعي الذى لايزال مخلصا له، وهو يستخدم استراتيجيات النص التراثى الكبير ويجول بنا فى عالمه الساحر العجيب.

(٨) تجذير الخيال الشهرزادى فى عالم الحارة:

مع افتتاح النص بعد هذا الاستهلال ثلاثى البنية خماسى الشخصيات، الذى يبلور فيه نجيب محفوظ إطاره الموازى والمعاكس للقصة الإطار فى (ألف ليلة وليلة) بـ«مقهى الأمراء» وما يدور فيها من سمر شعبى، نكتشف أن نجيب محفوظ قد عاد فى هذا العمل الروائى المهم إلى عالم الحارة الشعبية الذى برع فى التعبير عنه فى أعمال كثيرة سابقة [٤٣]، والذى تتلاءم شخصياته مع رؤية نجيب محفوظ الروائية والفكرية العميقة للعالم. ويوشك المقهى الذى يفرد له نجيب محفوظ قسما قصيرا خاصا به أن يكون نوعا من التذييل الملحق بأقسام الاستهلال الثلاثة المتعلقة بالقصة الإطار، أو نوعا من التمهيد الاستهلالى لعالم الحكايات التالية نتعرف فيه سياقها المكانى، ونربط فيه المكان بالزمن الذى نتعرفه فيه. لأن القسم القصير المعنون «مقهى الأمراء» ليس جزءا من بنية القصة الإطار، ولا هو جزء من حكايات الرواية الاثنتى عشرة المروية داخله، ولكنه كالقصر الشهريارى الذى جعلته (ألف ليلة وليلة) ورواية نجيب محفوظ معا فضاء القصة الإطار، هو فضاء الحكايات الجديدة التى تقصها الرواية وتستلهمها من النص التراثى الأم. ففى المقهى نقرأ بعض ملامح فضاء الواقع الذى تتوجه إليه الرواية بحكاياتها، ونلمس فيه بعض عناصر آليات العلاقة المعقدة بين القصر والمقهى. وفيه نتعرف أيضا ردود الفعل الشعبية المختلفة للحدث الكبير، وهو حدث اكتمال (ألف ليلة وليلة) وإعلان السلطان توبته عن قتل العذارى، وإغداق بركته على شهرزاد، والإعراب عن فرحته بها. فقد:

«أفاقوا ليلتهم من خوف متسلط، واطمأن كل أب لعذراء جميلة فوعده النوم بأحلام تخلو من الأشباح المخيفة، وترددت أصوات:

- الفاتحة على أرواح الضحايا
- من العذارى والرجال الأتقياء،
- وداعا للدموع،
- الحمد والشكر لله رب العالمين،
- وطول العمر لدرة النساء شهرزاد.
- شكرا للحكايات الجميلة» [٤٤].

وهى أصوات تعكس كلماتها العديدة المتداخلة التى يكمل بعضها بعضا، كأصوات الجوقة، طبيعة السياق الذى ستبدأ فيه حكايات الرواية الجديدة. وهى حكايات تدين بعالمها الشائق الذى يمتزج فيه الخيالى بالواقعى، وعالم العفاريت بعالم البشر، للنص الشهرزادى، وإن توجهت إلى قارئ مغاير لقارئه، واستهدفت أن تحقق فعاليتها فى الحاضر الذى صدرت عنه الرواية وسعت إلى التأثير فيه. وإذا كانت هذه الحكايات الجديدة تقيم علاقاتها التناصية الخصبة مع النص الشهرزادى، فإنها قلبت فاعلية عناصر الإطار فى النص على مدار حكاياتها، وأحالت ليالى شهرزاد القديمة إلى ليالى شهريار التى تقوم فيها شهرزاد بدور المعقب المتشكك فى مدى استيعاب شهريار دروسها، ومدى انصلاح حاله بعد تجربة تثقيفه وانطلاقه فى العالم للتكفير عن خطاياه القديمة. وهذا المزج المستمر بين قصة القصص، أو ما تسميه باربرا جونسون، [٤٥] «قصة الإبلاغ the story of the telling»؛ أى القصة الإطار التى تقدم لنا دوافع القص وسياقه، وبين قص القصص نفسها the telling of the stories، أحد الفروق المهمة بين (ألف ليلة وليلة) ورواية نجيب محفوظ. لأن تدخل شهرزاد بالتعليق على القصص فى الرواية ينبه القارئ باستمرار، أو بالأحرى يشككه باستمرار فى مدى استيعاب شهريار لدرس (ألف ليلة وليلة) قبل انطلاقه لخوض غمار تجربته الجديدة الخاصة فى (ليالى ألف ليلة). ولأن هذا الأمر من الأمور المهمة فى الرواية، كان من الضرورى لها المزج بين الوظيفتين المنفصلتين فى النص الشهرزادى الأصلى.

وهذا المزج بين الوظيفتين هو الذى يمكن الرواية من تذكير القارئ بين الفينة والأخرى بأن شهريار لايزال

يتردد في مقام الحيرة بين التوبة والعودة إلى سيرته الأولى، ويذكره بالتالي بالعلاقة الجدلية المستمرة بين القص والدافع الجديد منه، لأنه يتيح له أن يرى بعض آليات هذه العلاقة وهي تتخلق أو تمارس بعض فعالياتها. فها هي شهرزاد تقول لأختها دنيازاد بعد حكايتها مع نور الدين:

«إن عرف السلطان حكايتك استيقظت من جديد شكوكه وارتد إلى سوء الظن بجنسنا، وربما أرسل بي إلى الجلاد ورجع إلى سيرته الأولى»(٤٦).

وها هو شهرزاد نفسه يؤكد شكوكها فيقول في حوار معها: «الحق أنني في حركة دائبة لا تتوقف، ولا يهدأ معها القلب، يتنازعني بياض النهار وظلام الليل» (٤٧)، وإن كانت شهرزاد تعلل النفس بـ«أن هذا الرجل لم يكن يشغله إلا ضرب الأعناق، ومازال شيطانه ذا سطوة لا يستهان بها، ولكنه لم يعد يستأثر به»(٤٨)، لكنها تعود من جديد إلى شكوكها: «إني خائفة على دنيازاد وعلى نفسي أيضا. لا أمان للسفاك، إن شر ما يبتلى به إنسان أن يتوهم أنه إله ... مازال في نظري لغزا غامضا لا أمان له»(٤٩)، ثم يؤكد لنا النص نفسه بعد ذلك: «ومازال السلطان متأرجحا بين الهدى والضلال فلا تؤمن غضبته»(٥٠)، كل هذه الإشارات المبثوثة في ثنايا النص تذكر القارئ باستمرار بأن السلطان مازال يتأرجح بين قطبين هما قطبا العمل كله: الخير المطلق الذي تشف فيه الروح حتى تهيم مع المتصوفة في مقام الحب، والشر المطلق الذي يناديه فيه الماضي إلى الظلم وسفك الدماء وقتل أصحاب الرأي والارتداد إلى مقام الهلاك.

لكن الفصل بين الوظيفتين المتغايرتين لدوافع القص وللقص نفسه ليس الاستجابة النصية الإيجابية الوحيدة لتغيير آليات البنية السردية في الرواية؛ لأنه إذا كان الانقلاب في طبيعة الإطار وبنيته المعكوسة في الرواية يشكل تراجعا فنيا وفكريا وإيديولوجيا عن الإطار الشهرزادي الخصيب، فإن هذا الانقلاب في الأدوار أضفى على البنية السردية للرواية بعدا فلسفيا ووجوديا ساهم على صعيد آخر في إثراء عالمها وإحكام العلاقة بين الإطار والقصص المروية فيه. ذلك لأن نجيب محفوظ وقد قلب منطلق القص الشهرزادي؛ وجعل الرجل راويا وغلب منظوره، خلق في روايته من خلال الحكايات عالما يعد هو الآخر مقلوب العالم الشهرزادي حيث لا يتمحور القص حول عنصري الزمن والموت كما كان الحال في النص الشهرزادي، وإنما حول محاور العبث والعدل والبحث عن اليقين. ومن هنا، كان من الطبيعي أن تترك الحكايات مخدع شهرزاد في القصر الملكي لتنطلق من بين العامة في «مقهى الأمراء»، وتتخلق من وسط صراعات عالم الرعية وتبلور همومهم السياسية والاجتماعية باعتباره الإطار الذي تدور عليه الرحلة، وتستهدف التأثير فيه في الوقت نفسه.

على هذا الصعيد الجديد، استطاعت (ليالي ألف ليلة) أن تبلور إضافتها الروائية المتميزة التي تجعلها علامة فارقة في مسيرة الرواية العربية وفي عالم نجيب محفوظ الروائي معا. لأنها استطاعت استبطان عالم (ألف ليلة وليلة) المعقد سرديا وبنائيا، واستيعاب بنيته العنقودية أو الفسيفسائية للعالم السردي الذي تتجاور فيه الحكايات لتصنع لوحتها الفسيفسائية العريضة؛ حيث تستوعب كل حكاية في ثناياها بذور الحكاية الجديدة، وتنبثق الحكايات كل منها من رحم الحكايات الأخرى، في عملية توالدية لاتنتهي، تتشابك فيها الحكايات وتتضافر لتصوغ لنا عالما ساحرا يشبه عالمنا الواقعي، ويدير جدله الخلاق معه، ولكنه يتمتع باستقلاليته النسبية عنه، ويحقق وحدته من خلال تعدديته. وقد استطاع النص أن يبث بذور الحكايات القادمة في حكايته الأولى بمهارة فائقة، وأن يقدم جل شخصياته الإنسانية الأساسية في مشهد «مقهى الأمراء» البانورامي الافتتاحي؛ هذا المشهد

الذى حرص كذلك على بلورة الاستقطاب الاجتماعى فى المدينة وهو يقدم شخصيات المقهى الذى استحال إلى المعادل المكانى لفضاء المدينة الزاخر؛ حيث:

«تشهد لياليه كثيرين من السادة من أمثال صنعان الجمالى وابنه فاضل، وحمدان طنيشة وكرم الأصيل وسحلول وإبراهيم العطار وابنه حسن، وجليل البزاز ونور الدين وشملول الأحدب. كما تشهد كثيرين من العامة أمثال رجب الحمال وزميله السندباد وعجر الحلاق وابنه علاء الدين وإبراهيم السقا ومعروف الإسكافى. غلب المرح على الجميع فى تلك الساعة السعيدة. وسرعان ما انضم الطبيب عبدالقادر المهينى إلى مجلس يضم إبراهيم العطار وكرم الأصيل صاحب الملايين وسحلول تاجر المزادات والتحف»(٥١).

ويوازى التراتب الاجتماعى الذى بلورته هذه الجملة الافتتاحية الترتيب الزمنى فى تعاقب الأحداث داخل النص؛ حيث يبدأ الرواية بحكاية صنعان الجمالى الذى كان أول من ذكر فى سلسلة أسماء شخصيات الحى التى تتردد على «مقهى الأمراء»، كما ستجيئ «حكاية معروف الإسكافى» الذى كانت حكايته آخر حكايات (ألف ليلة وليلة) قرب نهاية الرواية التى ستنتهى بعدها بحكاية السندباد ثم بإغلاق القصة الإطار فى حكاية سمتها فى نهاية السرد «البكاءون»، تعرفنا فيها ما جرى لشهريار فى النهاية بعد تجربته مع هذه الدورة الثانية من الحكايات التى عاشها بنفسه، ولم تروها عليه شهرزاد. فعالم الحكايات عند نجيب محفوظ أكثر سيميترية منه عند شهرزاد، كما أن العلاقة بين الحكايات فى الرواية أكثر مباشرة منها فى (ألف ليلة وليلة)؛ فنجيب محفوظ يحرص على علاقات النسب التوالدية بين حكاياته، كأنه يؤسس «جنيولوجيا» الحكاية داخل النص بمنطق عقلى صارم. وتنكشف سيمترية الحكايات فى الرواية كلما أوغلنا فى القص، وتعرفنا آليات الترابط بين حكاياته. لأن الرواية تؤسس منذ حكايتها الأولى بنية للعالم تعتمد على التوازى بين الخير والشر من ناحية، وبين عالم البشر وعالم العفاريت من ناحية أخرى. لذلك، كان منطقيا أن تبدأ الحكايات بحكاية صنعان الجمالى مع العفريت قمقام، ثم تعقبها حكاية «جمصة البلطى» مع العفريت سنجام، لتنسج بعدها الحكايات شبكتها الضافية من الثنائيات المتعارضة التى تحكم منطق القص ومنطق العالم على السواء. فبفى مقابل قمقام وسنجام، وهما من العفاريت المولعة بالعدل والخير، يخلق النص سخربوط وزرمباحة من العفاريت المكرسة للفسق والشر. فأحد عناصر البناء الروائى المهمة والفاعلة فى (ليالى ألف ليلة) هى إدخال الخيالى فى الواقعى ومزج عالم البشر بعالم العفاريت منذ حكايتها الأولى؛ هذا المزج الذى تنداح فيه إرادة العفاريت فى إرادة البشر، أو يكتشف البشر الخاملون العفاريت الثاوية تحت جلودهم باكتشافهم قدراتهم التى تجترح المعجزات، هو أداة النص لاكتشاف العالم وللاستقلال عنه فى الوقت نفسه.

(٩) وظائف الفانتازيا ومنطق المحاكاة:

قبل الحديث عن سيمترية البعية فى (ليالى ألف ليلة)، علينا أن نتعرف أولا وظيفة الفانتازيا فى نص يركز على البعدين الاجتماعى والسياسى، ويعتمد على منطق المحاكاة الواقعية فى بلورته لهما. ومن البداية، لابد من الاحتفال بإعادة الخيال إلى ساحة السرد فى رواية نجيب محفوظ تلك، بعدما سيطرت عليه أساليب المحاكاة فى القص وتقنياتها لأمد طويل. فالكتاب العرب المحدثون لا يختلفون كثيرا فى هذا المجال عن فلاسفة الإغريق الذين خلصوا الوعى النقدى من الخيال عندما أسسوا رؤيتهم السلبية منذ أفلاطون وأرسطو لكل تراثهم الأسطورى، وهى رؤية استحالت بالتدريج، عبر تحولات الثقافة الغربية نفسها، إلى نوع من العداء الأصيل

للخيال وللعناصر الفانتازية فى الأدب. فقد ربط أفلاطون وأرسطو بين الأدب والواقع، وطرحا المحاكاة باعتبارها حجر الأساس الذى تنهض عليه العلاقة بين الأدب والعالم. صحيح أن أرسطو اعترف ببعض الدور لعناصر الخيال، وحتى بضرورتها أحيانا لحل الأزمة المستعصية فى بعض الحبكات عبر تدخل الآلهة deus ex machin، ولكنه لم يحبذها واعتبرها من قبيل «أبغض الحلال» الذى يستحسن تجنبه، وأقام نظريته على احترام منطق المحاكاة ذاته، لأن المستحيل المحتمل أكثر إقناعا عنده من الواقعى غير المحتمل الحدوث.

وقد أدى هذا الطرح الذى حكم الفكر النقدى الغربى قرونا عدة، وتسلل منه إلى الفكر النقدى العربى فى العصر الحديث، إلى التركيز على جوانب المحاكاة فى الأدب على حساب العناصر الأخرى فيه، وإلى بلورة مجموعة من الرؤى المعيارية والتراتبية التى تحكم التذوق الأدبى وتنظم أطروحات القيمة فيه وفقا لأولويات هذا الطرح. وساهم هذا التركيز كذلك فى توجيه نظر المبدعين أنفسهم إلى الاهتمام بالأدب القائم على المحاكاة، وتهميش الأدب الفانتازى أو الخيالى. وبالرغم من عداء الثقافة الرسمية للأدب الخيالى أو الفانتازى، أو العجائبى كما يسميه إخواننا المغاربة، واصل هذا الأدب الوجود والازدهار باعتباره نوعا من الأدب المقصى عن دائرة الأدب، أو الأدب الثانوى subliterature. وها هى النظرية الأدبية الحديثة ترد له اعتباره فى السنوات الأخيرة (٥٢)، وتكشف عن عمق توجهه الذى جنبه الوقوع فى الهاوية التى سقط فيها الأدب الرسمى من البداية. حينما توهم ـ هذا الأدب الرسمى ـ أنه يستطيع محاكاة الواقع ومضاهاته، وحينما واصل السعى طيلة قرون عدة لينفى عن نفسه الاتهامات الأفلاطونية المتعلقة بدونية محاكاته، ويؤكد وثاقة علاقته ـ بل حتى تبعيته ـ للعالم الخارجى بدلا من انفصاله عنه واستقلاليته. لأن آباء النقد الغربى أنفسهم هم الذين صاغوا الافتراض الذى استحال بعد ذلك إلى بديهية طاغية بأن العلاقة بين الأدب والعالم الخارجى تنهض على التمثيل والمحاكاة.

لكن النظرية النقدية الحديثة سرعان ما أثبتت أن النصوص لا تستطيع «كتابة» الواقع، وأنها ليست إلا مجرد رسم أو رقش على صفحته أو كتابه على الواقع، كما برهنت على خطل الكثير من الافتراضات التى تنطوى عليها نظرية المحاكاة. ويؤكد آلان روب جرييه فى هذا المجال، وهو أحد أبرز الكتاب المعاصرين الذين أسرفوا فى التمثيل والمحاكاة الميكروسكوبية للتفاصيل الواقعية حتى أجهز على نظرية التمثيل أو الانعكاس ذاتها، أنه:

«مع أن وصف الأشياء انطلق فى الماضى من الزعم بأنه قادر على إعادة إنتاج الواقع المسبق أو المعطى، فإنه يبدو الآن أنه يدمره، كأن نية التعامل مع الأشياء تستهدف طلسمة ملامحها وجعلها عصية على الفهم»(٥٣).

وهذا يعنى أن المحاكاة قد بلغت مرحلة هزيمة نفسها بنفسها، أو أن فرط الإخلاص لمنطقها أدى إلى الإجهاز على الغاية منها. وقد ساهم الشعور بهذا المأزق فى رد الاعتبار للخيالى من جديد، وفى التنبه لقدرته على المساهمة فى إرهاف فهمنا للعالم وإضاءة جوانب كثيرة منه لم تتمكن منطلقات المحاكاة ومدارسها المختلفة من إضاءتها بقدر كاف. ومن البداية حرص رد الاعتبار هذا على تجنب الوقوع فى استقطابات الوضع القديم الذى انطلق من تصور ينهض على التعارض بين نوعين مختلفين من الأدب: أدب المحاكاة الواقعى وأدب الخيال والخوارق التوهيمى، وطرح مفهوم «المتصل continuum» أو السلسلة متصلة الخلقات أو الخط البيانى الواصل والفاصل معا بين طرفين متباينين ومتغايرين فى آن. على هذا الخط المتصل الممتد بين الواقع الصرف والخيال

الجامح يقع العمل الأدبى، ولا يمكن، إلا فيما ندر، أن يقع على أى من نقطتى النهاية فى الخط.

فالحديث عن أدب خيالى فانتازى صرف مبتوت الصلة بالواقع أمر لايقل غرابة عن الحديث عن أدب واقعى محض لا أثر فيه لثمرات الخيال. ففى كل أدب واقعى درجة من درجات التوهيم أو التخييل، وفى كل أدب مبتكر خيالى جامح لمسة من لمسات الواقع وطيف من أطيافه:

«فالتفكير الخاطئ الذى يتصور أن الفانتازى ظاهرة نقية تتصل بقسط محدود من الأدب يصبح جليا حينما ننظر إلى السبل المختلفة التى يدلف منها الخيالى أو الفانتازى إلى الصورة عبر السياقات المختلفة التى تحيط بالعمل الأدبى»(٥٤).

لذلك، فإن تحديد هوية هذا الأدب أو العنصر الخيالى فى هذا المتصل continuum الأدبى يعتمد على طبيعة السياقات المختلفة التى يدخلها أى ناقد إلى مجال الدرس وهو يصوغ تعريفه له. فهناك من يرى أن الأدب الفانتازى هو الذى يتعامل مع الاضطرابات فى السياق، واستقلالية الجزئى بحركية الكلى وآلياته، ومع اللامرئى وما يتصل بتغير المنطق السببى فى المكان والزمن (٥٥)؛ وهناك من يعرفه بأنه نقيض التعريف الأرسطى للفن، أى المبالغة فى انتهاك ما نقبله بشكل عام على أنه المحتمل(٥٦) ؛ وهناك من يربطه بأى انتهاك جذرى للقواعد الأساسية التى يتبلور وفقا لها منظور العمل القصصى ومنطلقه، وإن كان من الضرورى أن تدرك الشخصيات ذاتها هذا الانتهاك وأن تقر أثره على قواعد المنظور(٥٧). أما تودوروف، فإنه يربط الفانتازى بالتردد بين عالمى التوهيم وعالم الواقع، ويرى أن أمد هذا التردد وفقدان اليقين هو زمن الفانتازى. ويفرق فى هذا المجال بين نوعين من تصور الفانتازى؛ يتعلق أولهما بتأرجح القارئ بين تصديق ما يقرأه واستنكاره، بينما يتصل الثانى بحيرة الشخصية القصصية نفسها إزاء التجربة التى تخوضها داخل النص(٥٨).

ويتحقق الفانتازى بتعريف تودوروف هذا ، وبنوعيه المختلفين ، فى رواية نجيب محفوظ، ولكن بشكل جديد يناظر تصور تودوروف للفانتازى ويناقضه فى آن؛ حيث يستغرق فيها أمد الحدث الفانتازى زمن اللايقين وعدم التأكد. وهو زمن الرواية النفسى المقيم، لأنه هو زمن شهريار الباحث طوال الرواية التى تستغرق أحداثها أكثر من عشر سنوات عن هذا اليقين المراوغ الذى يرود سعى الإنسان فى العصر الحديث، لا سعى شهريار وحده. لكن أمد التردد إزاء الفانتازى فى النص قصير لسببين، أولهما: أننا سرعان ما نبارح هذا التردد إلى واحد من اليقينين المحتملين: إما أنه جزء من الواقعى واستراتيجية من استراتيجيات التعبير عنه فى عالم شعبى يؤمن فيه البشر بوجود العفاريت إيمانهم بوجود الكثير من الظواهر العلمية والواقعية، وتضع الرواية فيه عينها على الدلالات الاجتماعية والسياسية لأحداثها، وإما أنه نوع من التوهيم أو أضغاث أحلام لا أساس لها من الصحة. وثانيهما: أننا سرعان ما نرد هذا العنصر الفانتازى إلى تناص الرواية مع (ألف ليلة وليلة)، لأن وجود (ألف ليلة وليلة) ورسوخها فى التراث الأدبى العربى يخرج أى محاكاة معاصرة لها من دائرة الأدب الفانتازى، لأنها أحالت الكثير من ملامح الفانتازيا إلى مواضعات مستقرة فى تقاليد السرد العربية. فشروط الفانتازى الثلاثة التى يطلبها تودوروف غير متوفرة فى رواية (ليالى ألف ليلة) بسبب وجود النص الأم (ألف ليلة وليلة) وفاعليته فى الثقافة العربية.

فهذه الشروط الثلاثة هى: أولا أن يجبر النص القارئ على أن يعتبر عالم الشخصيات الفانتازية كالعالم الذى يعيش فيه البشر وأن يتردد بين التأويل الطبيعى والتعليل الخارق لما يقع من أحداث فيه. وثانيها أن هذا التردد يمكن أيضا أن تعيشه الشخصيات فى نوع من تحويل

دور القارئ وتردده إلى الشخصيات نفسها، وتحويل موضوع التردد نفسه أثناء تقديمه إلى أحد موضوعات النص نفسه. وفى حالة القراءة الساذجة، فإن القارئ الفعلى سرعان ما يتوحد مع الشخصية. وثالثها أن يتبنى القارئ موقفا معينا تجاه النص، وأن يرفض التأويلين الأمثولى والشعرى له. وهذه الشروط الثلاثة ليس لها قيمة متساوية، لأن أولها وثالثها يبلوران الفانتازيا، أما الثانى فيمكن الإغضاء عنه فى بعض الحالات، وإن كانت الشروط الثلاثة جميعها تتحقق فى معظم النصوص الفانتازية. ويحيلنا الشرط الأول إلى البعد اللفظى للنص، وبشكل محدد إلى ما يدعى بالرؤية التى يستحيل فيها الفانتازى إلى حالة محددة مما يطلق عليه اسم الرؤية الملتبسة أو الإبهامية ambiguous vision. أما الشرط الثانى، فإنه أكثر تعقيدا لأنه يتصل من ناحية بالبعد السياقى syntactical aspect لعملية الكتابة، من حيث إنه ينطوى على وجود بعض الوحدات الشكلية التى تناظر تقدير الشخصيات للأحداث فى السرد، التى يمكن أن ندعوها بوحدات «رد الفعل reaction» فى مقابل الحدث أو «الفعل action» الذى يصاغ من خلاله العالم السردى، ويشير من ناحية أخرى إلى البعد الدلالى أو المعنوى semantic aspect ؛ حيث يتعلق ببلورة الموضوع أى بتصور إحالاته المختلفة. أما الشرط الثالث فله طبيعة عامة تتجاوز التقسيم إلى أبعاد، لأنه يتعلق هنا بالاختيار بين صيغ مختلفة ومستويات عدة من القراءة [٥٩].

وتتأثر هذه الشروط جميعها بوجود (ألف ليلة وليلة) ورسوخ مواضعاتها فى وجدان القارئ العربى، وبعلاقة الرواية التناصية الواضحة بهذا النص التراثى المتغلغل فى وعى القارئ والفاعل فى عملية تلقيه للنص. كما تتأثر كذلك بمحاولة نجيب محفوظ الواعية فى هذه الرواية إحلال نصه الجديد محل النص الأم، وإثبات وجوده بالمعنى الذى يبلوره هارولد بلوم فى نظريته الأوديبية لعلاقات النصوص الأدبية التى يسعى فيها النص الجديد إلى استيعاب النص القديم داخله والإجهاز عليه فى الوقت نفسه [٦٠] ؛ حيث تؤدى فاعلية هذه الجدلية المستمرة بين النصين إلى عدم تحقق الشرط الأول فى الرواية بسبب انعدام حالة التردد تلك، أو قصر أمدها إلى حد أنه بالإمكان الإغضاء عنه. كما تلغى الشرط الثانى لأن شخصيات الرواية لا تتردد إزاء العناصر الفانتازية فيها، بل تعتنقها بيقين يحيلها إلى مفردات فى الواقع العيانى نفسه، ويجعلها جزءاً من السياق ومن المعنى المتولد فيه. بينما تغير من طبيعة الشرط الثالث لأن وثاقة العلاقة بين عالم الرواية وعالم (ألف ليلة وليلة) الذى يشكل جزءا أساسيا من مخزون خبرة القارئ الأدبية، تحكم استجابات القارئ للعمل وترهف قدرته على تأويل العناصر الفانتازية ضمن السياق الاجتماعى والإحالات السياسية التى تستهدف الرواية إثارتها لديه.

ومع ذلك ، يظل للعناصر الفانتازية فى الرواية دور مهم فى (ليالى ألف ليلة) ، أو بالأحرى تظل لها عدة أدوار. أولها هو الربط بين الجانبين المتناقضين فى العمل فى نوع من الوحدة المستحيلة بين الأضداد، لأن الرواية تسعى إلى الجمع بين الموضوع الفلسفى الذى يلح على نجيب محفوظ فى عدد من أعماله ويتناول فيه وضع الإنسان فى العالم وبحثه المستمر عن نوع من اليقين أو الخلاص الصوفى، والموضوع السياسى الاجتماعى الذى سيطر على عدد كبير من نصوص نجيب محفوظ السابقة وانشغل بقضايا العدل ونزاهة الحكم وحرية المواطن. وثانيهما التعبير عن المسكوت عنه، وعن المقموع السياسى خاصة، لأن الفانتازى يساهم فى خلق ما تسميه روزمارى جاكسون:

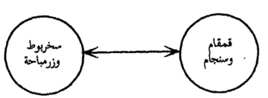
«أدب الرغبة، الذى يمكن معايشته كغياب أو فقدان ... إذ يستخدم فى تعبيره عن الرغبة طريقتين ـ حسب المعانى المختلفة لكلمة التعبير ـ هما الإخبار عن الرغبة والبرهنة

عليها وإظهارها، أو التخلص منها حينما تكون هذه الرغبة عنصرا معوقا ومهددا للنظام الثقافي ولاستمراريته. وفي معظم الحالات تمتزج الطريقتان معا، لأنه يمكن التخلص من الرغبة بالتعبير عنها ومعايشة الكاتب أو القارئ لها بالنيابة. وبهذه الطريقة يشير أدب الرغبة في ثناياه إلى القاعدة التي ينهض عليها النظام الثقافي، لأنه ينفتح، ولو للحظة عابرة، على الفوضى والخلل وعدم الشرعية، وعلى كل ما هو خارج القانون، وخارج نطاق النظم القيمية. فالفانتازي يشف عن كل ما لايقال، وما لايرى في الثقافة، وعن المكبوت والمقموع والممحي والمضمر وكل ما تحول إلى غياب» (٦١).

وثالثها الدور التدميري المغير الذي يساهم في إجراء عدد من التحولات الجذرية على التصورات السائدة للعناصر الاجتماعية والسياسية. لأن وثاقة العلاقة بين الفانتازي والواقعي، أو بالأحرى الجدل المستمر بينهما، يتيح له التعبير عن المناطق التي لايمكن صياغتها مفهوميا إلا بشكل سلبي لأنها ترتبط بالمستحيل واللامرئي واللاحقيقي واللامسمى واللامتعين وغير المعروف، لأن هذه اللاعقلنة السلبية هي التي تضفي على الفانتازي معناه الحقيقي في العصر الحديث، وهي التي تمكنه من ممارسة دوره الفعال في تغيير المسلمات الاجتماعية والسياسية (٦٢).

(١٠) العفاريت والبشر وفانتازيا التحولات بينهما:

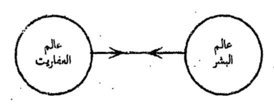
وينطوي تجسد هذه الأدوار المتراكبة للفانتازي في الرواية على وعي شديد بضرورة التكامل بين العناصر الفانتازية ومنطق المحاكاة الواقعي الذي تنهض عليه البنية السردية من ناحية، وتتوخى من خلاله الرواية النهوض بمهامها الاجتماعية والسياسية من ناحية أخرى. كما يتيح وجوده في الرواية تعليق المنطق الواقعي وتجاوزه بصورة تتحول معها المستحيلات غير المنطقية إلى أمور سهلة الحدوث، فيتزلزل بحدوثها المنطق الفاسد وتتكشف سوءاته، وهو منطق الممكنات الواقعية التي تسيطر على الواقع، وتبيح استشراء الخلل والفساد فيه. ففي الرواية أربعة عفاريت: اثنان خيران هما قمقام وسنجام، واثنان شريران هما سخربوط وزرمباحة. يجسدان طرفي الاستقطاب بين الخير والشر، ويحيلان بهذا التجسيد المجرد المحسوس واللامرئي إلى مرئي وملموس. وتؤكد ثنائية المتعارضات في عالم العفاريت بعض ملامح البنية الاستقطابية في الرواية بين الخير والشر، وتساوي كفتي المتناقضين. وفيها من عالم البشر عدد من الشخصيات التي ترتبط بهذه العفاريت حتى كأنها تلبستها. وهؤلاء البشر هم غير تجليات العفريتين الشريرين في صور بشرية، خاصة في حكاية «أنيس الجليس» التي استحالت فيها زرمباحة إلى التجلي الشرير للغواية والفتنة، أو في حكاية «طاقية الإخفاء» التي تجسد فيها سخربوط في صورة رجل مشرق الصورة بسام الثغر. وقبل الانتقال إلى عالم البشر ذوي الصلة بالعفاريت لابد من ملاحظة أن الرواية تقيم استقطابا حادا بين العفاريت الأربعة بالصورة التي تؤكد علاقة التنافر المستمرة بينها:



واتجاه السهم في هذه العلاقة مناقض لاتجاه السهم في العلاقة الموازية بين البشر والعفاريت، ولهذا الأمر دلالته. وأول هؤلاء البشر عفريت يمشي بين البشر ويعيش حياتهم هو سحلول تاجر المزادات والجواهر الذي يخفي في أعطافه ملاك الموت، ولكنه يعيش حياة البشر ويخضع لمنطق واقعهم ولحدوده. فهو نائب عزرائيل في الحي وواجبه يقتضي الاختلاط بالبشر ليل نهار. وثانيهم

على السلولى حاكم الحى الذى استأنس بسحره الأسود قمقام وأخذ يستعين به فى مآرب لايرضى عنها ضمير العفريت الخير [٦٣]، ولكنه لايستطيع الخلاص منه دون الاحتيال بإنسان يحرره من شره. وثالثهم هو الشيخ عبدالله البلخى الذى يوشك أن يكون التجسيد البشرى الخالص للروح وللنقاء الصوفى المطلق. ومن هنا، فإنه يشف ليبلغ مرتبة من يتجاوزون حدود منطق الممكنات الفج إلى منطق المستحيلات الرحيب. ويصبح بذلك هدف العفريتين الشريرين الأول؛ حيث يطلب سخربوط من فاضل صنعان قتله فى «طاقية الإخفاء»[٦٤]، ثم يطلب من معروف الإسكافى قتله كذلك بعدما رفض فاضل: «اقتل عبدالله البلخى والمجنون» [٦٥]. والمجنون هو الشخص الرابع الذى استطاع تجاوز مرتبة البشر العاديين والارتقاء إلى مصاف من تتحول المستحيلات لديهم إلى ممكنات. لذلك، حكم عليه الواقع بالجنون، لأنه لايخضع لمنطق هذا الواقع، بل يرفضه. وهذا الرفض هو الذى يشكل خطرا على مملكة الشر فيطلب حاميها «سخربوط» قتله، بل على السلطان ذاته الذى يخشاه ويتجنب الاصطدام به فى أكثر من موقف. وهذا المجنون من أكثر شخصيات النص أهمية وتعقيدا، لأنه الشخصية التى تجمع بين متناقضات العالمين: عالم البشر وعالم العفاريت، ولذلك فلابد من العودة إليها بشئ من التفصيل.

لكن علينا قبل ذلك تعرف منطق البنية الكلية التى تجمع بين البشر والعفاريت وتتكامل عبرها فاعليتهم النصية. ومن البداية تقدم لنا الرواية فى حكايتها الأولى «صنعان الجمالى» المواجهة بين عالم البشر وعالم العفاريت بطريقة تؤكد معها الاستقطاب بين العالمين والجدل المستمر بينهما. لأن الحكاية تقدم العالمين معا منذ الصفحة الأولى؛ وتجسد لنا كيف أنهما يعمران الفضاء نفسه، عندما استيقظ صنعان فى وسط الليل ونزل من سريره فداس على رأس قمقام وارتطم فى الظلام بكثافته الصلبة. وتكشف لنا تفاصيل الحكاية عن مدى توتر الاستقطاب بين العالمين بالصورة التى يبدو معها أن عالم البشر فى مواجهة صراعية دائمة مع عالم العفاريت. لكن هذا الاستقطاب الحاد المتمثل فى طرفى نقيضين تتسم العلاقة بينهما بالحدة والتوتر سرعان ما ينحل فى نوع من الجدل المستمر بين العالمين:



لأننا نعرف أن قمقام وهو من عالم الجن والعفاريت يريد الاستعانة بصنعان، وهو من عالم البشر، على إنسان آخر هو على السلولى حاكم الحى الذى استأنس قمقام بنوع من السحر الأسود. وهناك حوار دال فى هذا المجال يشير فى حقيقة الأمر إلى أن استخدام الفانتازى فى الرواية للتحرر من المنطق السائد فى الواقع يستهدف تأسيس منطق جديد لا التحلل من كل منطق، ويسعى لتدمير المنطق السائد وإجراء تحولات جذرية على البنى الفكرية التى يعتمد عليها، لأن صنعان حينما يسأل العفريت:

«ـ سيدى لم لا تقتله بنفسك؟

قال بحنق:

ـ استأنسنى بسحر أسود، وهو يستعين بى فى قضاء مآرب لا يرضى عنها ضميرى.

ـ لكنك قوة تفوق السحر الأسود.

ـ نحن بعد نخضع لقوانين معينة. دع المناقشة. لك أن تقبل أو ترفض»[٦٦].

ويؤكد هذا الحوار أن عالم العفاريت ليس عالم التحرر من القوانين كلية، ولكنه عالم يخضع لقوانين معينة؛ يتضح لنا من اللحظة الأولى ومن هذا الحوار نفسه أن منطقها مغاير للمنطق العلّى الذى تنهض عليه قوانين الواقع. فقمقام قوة تفوق قوة السحر الأسود؛ ولكنه

يخضع لقوانين تمنعه من تدمير هذا السحر بنفسه، برغم قدراته الخارقة التى سنتعرف بعضها فى الفصول التالية، وتجبره على طاعة آسره على السلولى وتنفيذ مآربه التى لا يرضى عنها ضميره. وحتى تتأكد قواعد هذا المنطق الذى يسعى النص لبلورته بوضوح، فإن العفريت قمقام لاينقذ سمعان بعد قتله للسلولى، لأنه كان قد تورط بين اللحظتين، لحظة اختيار العفريت له لشرف تخليص الحى من حاكمه الظالم، ولحظة تنفيذه لقتل السلولى، فى اغتصاب طفلة وقتلها. ويكشف الحوار الدال بين صنعان والعفريت، عقب تنفيذ القتل، هذا المنطق الجديد. وهو منطق يرفض الشر، وينأى عن التآمر، ويجعل مسؤولية الفرد عن المجتمع ضمن أولوياته المقدسة. لأن قمقام يبرر اختيار صنعان لتخليص حيه من الشر قائلا:

«ـ اخترتك لإيمانك رغم تأرجحك بين الخير والشر. قدرت أنك أولى من غيرك بإنقاذ حيك ونفسك.

ـ من قال لك أنى مسئول عن الحى؟

ـ إنها أمانة عامة لايجوز أن يتبرأ منها إنسان أمين، ولكنها منوطة أولا بأمثالك ممن لا يخلون من نوايا طيبة»(٦٧).

وتتأكد ملامح هذا المنطق الجديد حينما تكرر الرواية قصة العفريت مع الإنسان من جديد، والتكرار من أدوات بنية السرد فى (ألف ليلة وليلة) كما أسلفنا، ولكن مع «جمصة البلطى» هذه المرة. وتكرار قصة العفريت الخير مع الإنسان لايبرر فقط وجود عفريتين خيرين فى النص لا عفريت واحد، وإنما أهمية القيم التى ترسيها الرواية من خلال هذا التكرار. فهذا التكرار هو الذى يكشف أننا بإزاء نوع من الاختبار الذى يمتحن فيه الإنسان، وقد أخفق صنعان فى الامتحان بينما نجح فيه جمصة الذى ظهر له العفريت بطريقة مماثلة لظهوره فى «حكاية الصياد مع العفريت»(٦٨)، ولما حاول العفريت «سنجام» معاقبته أنقذه قمقام من اتخاذ موقف تحت تأثير الحنق والرغبة فى الانتقام: «فما هلك منا عفريت إلا فريسة لغضبه»، مؤسسا بذلك قيمة جديدة من قيم المنطق البديل، الذى أفصح حواره معه عن بعض ملامحه الأخرى، من أن التعلل بتنفيذ الأوامر «شعار يصلح لتغطية الخبائث إذا دعيتم لخير ادعيتم العجز، وإذا دعيتم لشر بادرتم إليه باسم الواجب»(٦٩). ومن أن حقيقة المنطق الذى ينهض عليه عمله باعتباره كبير الشرطة هو أن يحمى الطغمة الفاسدة التى يعرف عن أفرادها من الكبراء كل صغيرة وكبيرة بسيفه البتار، بينما يطارد أعداءهم الشرفاء من أهل الرأى والاجتهاد. ويتقبل المال الحرام باعتباره مجرد فتات يتساقط من موائد الكبراء، ويهدر إنسانيته بالتعلل بأنه يؤدى واجبه.

لكن ملامح المنطق البديل لا تنفصل هنا عن طريقة اكتشاف جمصة لها، فهذا كله جزء من الامتحان. ويكتشف جمصة ـ من خلال حواره مع سنجام الذى ترك له حرية الاختيار وتحكيم عقله وإرادته وروحه ـ حقيقته إنسانا من جديد، ويعيد على ضوء هذا الاكتشاف رؤية وظيفة كبير الشرطة فى مجتمع فاسد فيجد أنها تنهض على «حماية المجرمين واضطهاد الشرفاء»(٧٠)، وأنه:

«حقير يقتات على الحقارة. هذا ما أقنعه به سنجام. عزاؤه الوحيد أنه كان سيف الدولة. فل السيف وتقوض الأمن فأى، وزن له؟ لص قاتل حامى المجرمين ومعذب الشرفاء. نسى الله حتى ذكره به عفريت من الجن»(٧١).

ويحاول جمصة الاستعانة بالشيخ البلخى عله يحدد له طريق الاختيار نفسها، ولكن كلمات الشيخ فى هذا المجال توشك أن تكون ترديدا، ولكن بلغة صوفية مختلفة، لكلمات سنجام الذى طلب منه تحكيم العقل والإرادة والروح، وضرورة «أن تتخذ قرارك من أجل الله وحده ... الحكاية حكايتك وحدك والقرار قرارك وحدك»(٧٢).

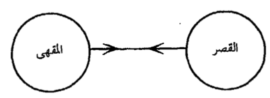
وترديد الشيخ البلخى لأفكار سنجام وتطابق استجابته لمطلب جمصة مع رد سنجام عليه من عناصر تأكيد الصلة بين عالم الشيخ البشرى وعالم العفريتين الخيرين الشبحى. وينجح جمصة فى الامتحان بعد ذلك حينما يسوقه تفكيره إلى الإعراض عن الفساد، والإفراج عن أهل الرأى من الشيعة والخوارج، ثم أخيرا إلى دار الحاكم خليل الهمذانى؛ حيث وجه إلى عنقه ضربة قاضية. ثم يتلقى الأمر بشجاعة واستهانة واضحين حينما يحاكمه السلطان نفسه، ويحكم بضرب عنقه ومصادرة أمواله. وقتل حاكم الحى خليل الهمذانى، بعد قتل حاكمه السابق على السلولى الذى كانت لديه القدرة على استئناس العفاريت، يقدم فى الرواية تكرارها لطقس استئصال الشر الذى اتخذ من دار الحكم أو الولاية مقرا له. وهو التكرار الذى يؤكد طقس القتل ويبرز مغايرة رد الفعل فى الحالتين، ونجاح جمصة فى الحالة الثانية.

فنجاح جمصة فى الامتحان وفى الاستماع إلى صوت العقل والضمير هو الذى يؤهله للنجاة التى استعصت على صنعان، وهو الذى يحيله إلى إنسان له قدرة العفاريت على اجتراح المعجزات، أو بالأحرى قدرة الخير على مواجهة الشر وهزيمته. وتطرح الرواية فى شخصية جمصة، تلك التى تتبدى خلالها فى أربعة تجليات مختلفة هى جمصة البلطى/ عبدالله الحمال/عبدالله المجنون/عبدالله العاقل، مجموعة التحولات الأساسية التى تنهض بها العناصر الفانتازية فى الرواية؛ تحول الإنسان من الشر إلى الخير، وانتقاله من الأعراف الفاصلة بين دنيا الفساد ودنيا الفضيلة إلى فردوس العدل المطلق والقوة المطلقة، وتغير قواعد المنطق الذى تدور وفقا لها اللعبة الاجتماعية الفاسدة، وبلورة منطق بديل لا ينهض على الخوف أو الظلم أو الفساد، وإنما يروم تحقيق العدل، وإحلال الأمن، وضمان الحرية، وتكريس السعادة بين البشر. ومع تدمير المنطق السائد عبر صفحات النص من خلال تصرفات هذه الشخصية الإنسانية المعجزة ذات التجليات الأربعة، وتغيير موقف السلطان منها من قتل جمصة، إلى سجن عبدالله الحمال، إلى الخوف من عبدالله المجنون وتركه، إلى تعيين تجليها الأخير عبدالله العاقل كبيرا للشرطة فى دورة كاملة، يتأكد دور الفانتازى فى جعل اللامرئى مجسدا، والمسكوت عنه مبلورا وناطقا. ويتحقق كذلك دوره فى الربط بين متناقضات الروحى والاجتماعى والسياسى، وفى إجراء تحولات أساسية على البنية الفكرية القديمة التى ينهض عليها المنطق السائد فى الحكم على الأمور وتسييرها.

(١١) جدل الفضاءات ومحور البنية ومداراتها:

نعود بعد أن تعرفنا آليات الوظيفة الفانتازية فى رواية (ليالى ألف ليلة) إلى تمحيص بنية السرد التى تقيم الرواية عالم حكاياتها وفقا لها، علنا نتعرف مدى تحقق بقية وظائف النص الشهرزادى فيها من الوظائف التشويقية والإرجائية والتوليدية وحتى التشفيرية. ومن البداية، نلاحظ أن الرواية تضم اثنتى عشرة حكاية بالإضافة إلى المقدمة والنهاية اللتين تتعلقان بالقصة الإطار. وتنطوى هذه الحكايات الاثنتا عشرة على كثير من ملامح القص الشهرزادى، وترسى من البداية قواعد طبيعته التوليدية التى تترى فيها الحكايات متوالدة واحدتها من الأخريات، ومتفاعلة بشكل تناصى خصب مع الحكايات الشهرزادية الأم. فقد حرصت الرواية على تقديم شخصياتها الأساسية جميعا فى البداية، والجمع بين شخصيات الحكايات كلها فى «مقهى الأمراء». كما حرصت على وضع بذور كل حكاية فى الأخرى؛ فوضعت بذرة آخر حكاياتها وهى حكاية «السندباد» فى أولاها وهى «صنعان الجمالى»، ثم وضعت بذرة الحكاية قبل الأخيرة وهى «معروف الإسكافى» فى ثانية حكاياتها وهى «جمصة البلطى»، فى بنية نسقية أقرب إلى الشكل المخروطى أو شكل القمع الذى تتجمع فيه خيوط الحكايات جميعا وتتشابك فى الحكايات المركزية التى تقع فى وسط النص.

وتتسم بنية التتابع والتفاعل بين هذه الحكايات المتعددة بقدر كبير من الوحدة والتماسك، وبقدر أكبر من النسقية والسيمترية. وتؤكد سيمترية البنية فى الرواية وعى نجيب محفوظ المرهف بأن ما يحيل بنية (ألف ليلة وليلة) ذات الطبيعة الإبيسودية إلى عمل فنى كبير له تماسكه ووحدته العضوية ليس مدى تماسك كل حكاية من حكاياته المتعددة على حدة، وإنما ترابط هذه الحكايات فى وحدة عضوية تمنح العمل تماسكه. وهذا هو ما تحاول رواية نجيب محفوظ تحقيقه من خلال استخدام عدد من استراتيجيات السرد فى (ألف ليلة وليلة) وإخضاعها إلى حاجات نصه التعبيرية. ويتسم التتابع فى حكايات (ليالى ألف ليلة) بسمتين أساسيتين: أولاهما حرص النص على استمرار فاعلية الإطار فى السرد وفى ترتيب التتابع، وعلى تضافر تطور كل منهما، وثانيتهما استغلال خاصية التكرار السردية بعد أن أضفى عليها سمة جديدة هى التكرار مع المغايرة لبلورة عدد من الرؤى السياسية والاجتماعية التى تتوخى الرواية من خلالها تحقيق فاعليتها فى الواقع الحضارى الذى تصدر عنه وتتوجه إليه. وقد لاحظنا من قبل أن الرواية أقامت تناظرا بين فضاء القصة الإطار وهو القصر، وفضاء الحكايات وهو الحى الشعبى و«مقهى الأمراء» الذى يعتبر بؤرة تجمع أهله. وهى ملاحظة نضيف إليها هنا أنها حرصت على مدار حكاياتها على إقامة نوع من الجدل بين هذين الفضائين الرئيسيين، فأتاحت لعدد من أهل الحى دخول القصر، كما جاءت بالسلطان إلى الحى فى عدد من جولاته الليلية التى يصحب فيها وزيره وسيافه. فأحد اهتمامات الرواية الرئيسية هى تمحيص طبيعة الجدل بين الفضائين، وسبر آليات العلاقة بين «القصر» مستودع السلطة والهيمنة الرمزية، و«المقهى» فضاء تجمع الشعب بكل طبقاته الاجتماعية المختلفة؛ بحيث يمكن تمثيل تلك العلاقة بهذا الرسم:



فالجدل بين الفضائين الأساسين فى النص يستهدف الإجهاز على التنافر التقليدى أو التاريخى بينهما، وتحقيق قدر أكبر من التفاعل الصحى بينهما. وهو جدل تدعمه علاقة كل فضاء من هذين الفضائين بالفضاء الثالث فى الرواية وهو فضاء النهر والخلاء عند اللسان الأخضر؛ حيث اعتاد أهل الحى ممارسة الصيد. فى هذا الفضاء ظهر العفريت سنجام لجمصة حينما أخرج قمقمه من جوف النهر(٧٣)، وهرب إليه عبدالله الحمال بعدما قتل عدنان شومة كبير الشرطة، فخرج له عبدالله البحرى ليغطس به فى مملكة الماء التحتية ثم يخرج به منها وقد بدله تبديلا جديدا ينجيه من قبضة الشر المحدقة به (٧٤)، واتخذه عبدالله المجنون مستقرا له فى تجليه الثالث بعدما حفر سحلول له نفقا عفريتيا هرب عبره من زنزانته فى دار المجانين (٧٥). ومن هذا الفضاء كان يهل عبدالله المجنون على الحى الشعبى فى الملمات لينقذ أهله الأخيار من ورطاتهم، أو لينبههم قبل انزلاق أقدامهم فى رمال الشر الناعمة. وقد استمرت العلاقة بين هذا الفضاء والحى الشعبى فاعلة من الحكاية الرابعة «نورالدين ودنيا زاد» وحتى الحكاية الأخيرة، بل مابعد الأخيرة «البكاءون» فى نهاية القصة الإطار. واستطاع الجدل بين الفضاءين أن يرهف وعينا بآلية الحركة فى الحى الشعبى من ناحية، وأن يساهم فى تجسيد بعض قوى هذا الحى ونوازعه المجردة من ناحية أخرى.

أما السلطان أو القصر فإن الرواية أقامت جدلها بين فضائه وفضاء النهر/اللسان كذلك. ففى حكاية من الحكايات، وهى للمفارقة معنونة بـ«السلطان»، يقاد شهريار أثناء إحدى جولاته الليلية إلى شاطئ النهر، وتمضى به سفينة إلى جزيرة فى قلب النهر أقام فيها العامة مملكتهم البديلة، ونصّبوا واحدا منهم، هو إبراهيم السقا، سلطانا يحكم بالعدل لما أعياهم ظلم عمال

السلطان على حيهم. فى هذه الجزيرة سمع شهريار بنفسه السلطان البديل يعبر عن المسكوت عنه فيه عندما قال وهو يفتتح محاكمته الوهمية البديلة:

«أحمد الله الذى يسر لى التوبة بعد الانهماك فى سفك الدماء البريئة ونهب أموال المسلمين. إنه سبحانه واسع الرحمة والمغفرة ... هذه المحكمة تنعقد للتحقيق فى شكوى مرفوعة من رجل بسيط، لو صح ما جاء بها للكشف عن جريمة بشعة، اغتيلت فيها البراءة لحساب الخسة والدناءة والظلم»(٧٦).

فى هذا الفضاء يكتشف السلطان لدهشته صورته فى أعين العامة من حيث هو سفاك للدماء ونهاب لأموال المسلمين، وحاجتهم فى الوقت نفسه إلى سلطان بديل، ومنطق عدالتهم المغاير الذى سرعان ما تبناه شهريار الحقيقى فى تعامله مع القضية نفسها. وإلى هذا الفضاء نفسه يؤوب السلطان فى نهاية الأمر بعدما هجر السلطة وقرر البحث عن ذاته الضائعة. ومن هنا، فإن الجدل الثنائى بين الفضاءين الأساسين، القصر والمقهى، يتحول من خلال علاقتهما بالفضاء الثالث إلى مثلث تهدف علاقة كل طرف من طرفى القاعدة برأسه إلى إرهاف وعى كل طرف منهما بحقيقة الطرف الآخر وبرؤاه وهواجسه، وإلى تعميق الجدل الخصب والفعال بينهما على مدار حكايات النص المتعددة. ومن هنا، تتحول العلاقة الثنائية السابقة بين الفضاءين إلى علاقة ثلاثية يمكن التعبير عنها فى هذا المثلث:



وتستهدف العلاقة بين هذه الفضاءات الثلاثة على مدار الحكايات كلها بلورة محور أساسى لمحاور الدلالات فى الرواية. وهذا المحور هو المحور الذى يهتم بقضايا الحكم، ويناقش كل أبعادها المسكوت عنها فى الأدب العربى الحديث بجرأة وصراحة لم نعرفها من قبل فى أعمال نجيب محفوظ السابقة برغم انشغالها الدائم بالسياسة. وتدور حول هذا المحور مجموعة من الدوائر المتداخلة التى تشمل مداراتها اهتمامات أخرى كقضية العدل الاجتماعى وتوزيع الثروة، وقضية الحرية وأهل الرأى، وقضية الدين والخلاص الروحى، وقضية الحب واستبداده بالعقل والجسد، وقضية الغواية والضعف البشرى، وقضية التوفيق بين صبوات الروح ونوازع الحياة الاجتماعية، وإشكالية الفجوة بين الفكر والفعل، وقضية دور الفرد ودور الشعب. وهى كلها مدارات مركزها هو هذا المحور الأساسى الذى يعد واحدا من المحرمات فى الأدب، أى محور الحكم والقضايا السياسية العديدة المتعلقة به من مسؤولية الحاكم إلى مسؤولية الرعية. وتوشك حكايات الرواية أن تشكل دراسة سردية لكل أبعاد هذه القضية ولتغلغلها فى شتى مناحى الحياة وتأثيرها عليها. بالصورة التى نجد معها أن هذا المحور نفسه هو المحور الذى تدور حوله مدارات كل حكاية على حدة بالدرجة نفسها التى بها تدور حوله فيها حكايات الرواية كلها، وتترابط حلقاتها فى وحدة واحدة، يمكن تصوير مداراتها على النحو التالى:



ومع أننى آثرت بلورة عالم الحكايات فى هذا المدارات المتمحورة حول قضية النص المركزية فى صورة تجريدية لإظهار قضايا النص المختلفة، ولإبراز الجدل والتفاعل المستمر بين رؤى النص وقضاياه فى سعيها للتعامل مع المحرم السياسى، إلا أن بالإمكان إقامة عدد من العلاقات الاقترانية بين هذه المجردات وحكايات النص الاثنتى عشرة. وقد أرجأت إقامة هذه العلاقات الاقترانية إلى مابعد بلورة دائرة قضايا العالم النصى، أو بالأحرى دوائره المتراكبة، لأن تأويلى للنص يقدم التفاعل بين مدارات هذه القضايا على التناظر بين أى منها وبين إحدى حكايات النص من ناحية، ولأن هذا التناظر ينطوى من ناحية أخرى على قدر من التبسيط الذى يبرز القضايا المهيمنة على حكاية بعينها على حساب القضايا الأخرى القائمة فى الحكاية نفسها بأشكال مراوغة. ولهذا الوجود الثانوى المراوغ عندى أهمية تفوق أهمية القضية الرئيسة الواضحة فى كل حكاية، لأنه هو الذى يقيم شبكة العلاقات الباطنية بين الحكايات التى تتخلق عبرها وحدة النص السردية. فإلحاح عدد من العناصر الثانوية على الظهور فى الحكاية تلو الأخرى، وتفاعل هذه العناصر مع القضايا أو الموضوعات التى يبدو للوهلة الأولى أنها تحتل المكان الرئيسى من اهتمام أية حكاية من الحكايات، هو الذى يطرح محور قضايا الحكم فى النص باعتباره المحور المركزى فيه. لكن هذا لا يحول دون تعرف العلاقات الاقترانية بين مدار بعينه وحكاية بعينها، مادمنا نعى أن اقتران حكاية معينة بمدار ما لا يمنع من وقوعها ضمن اهتمامات مدار آخر، ولا يلغى جدلها المستمر مع المحور المركزى فى النص. ومن الممكن فى هذا المجال طرح العلاقات الاقترانية التالية، حيث يتشكل طرفا العلاقة فى هذا الرسم من المدار ويقرنه بالحكاية التى يتحقق بشكل أساسى فيها:

مدار الغواية والضعف البشرى ـ أنيس الجليس / عجر الحلاق.

مدار التوفيق بين الروح ونوازع الحياة ـ علاء الدين / الحمال.

مدار الظلم والعسف والطغيان ـ صنعان الجمالى/ السلطان

مدار نزاهة الحكم ـ معروف الإسكافى / السلطان.

مدار الحرية وأهل الرأى ـ جمصة البلطى / طاقية الإخفاء.

مدار الرحلة والبحث عن الحكمة ـ السندباد / الإطار.

مدار دور الحاكم ومسؤوليته عن عماله ـ السلطان / عجر الحلاق.

مدار دور الفرد ومسؤوليته العامة ـ صنعان الجمالى/ جمصة البلطى.

مدار العدل ـ جمصة البلطى/ السلطان.

مدار الإرادة الشعبية ـ معروف الإسكافى/علاء الدين.

مدار إشكالية الفجوة بين الفكر والفعل ـ طاقية الإخفاء / قوت القلوب.

مدار الدين والخلاص الروحى ـ علاء الدين أبو الشامات.

مدار الحب واستبداده بالعقل والجسد ـ نور ودنيازاد / قوت القلوب.

مدار الواجب وعواقب القيام الآلى به ـ جمصة البلطى / الحمال.

ووقوع الحكاية فى أكثر من مدار واحد، أو وقوع أكثر من حكاية على المدار الواحد، من عوامل تأكيد التراكب والتداخل بين الحكايات بعضها وبعضها الآخر، وبين الحكايات والمدارات، وبين المدارات بعضها وبعضها الآخر كذلك. ولأن التداخل والتفاعل هو السمة الأساسية بين هذه المحاور الثلاثة: محور المدارات، ومحور الحكايات، ومحور التداخل بين المحورين، فإن احتمالات رسوم جديدة من هذا النوع، لشبكات أخرى من العلاقات بين هذه المحاور ومفرداتها، لاتزال مفتوحة لإثراء القراءة وتوسيع أفق التأويلات المختلفة للنص

الروائى. لكن يظل المحور الأساسى فى كل هذه التأويلات عندى هو محور قضية الحكم الذى تدور حوله كل هذه المدارات وشبكات العلاقات المختلفة وتتفاعل باستمرار معه.

(١٢) بنية التتابع والنص الإيديولوجى المضمر:

فلاشك عندى فى أن هذا المحور هو مركز كل شبكات العلاقات فى الرواية، وهو الذى يتحكم فى بنية التتابع التى تروى وفقا لها حكاياتها المتلاحقة. لأن القصة التى تفتتح بها الرواية حكاياتها وهى «صنعان الجمالى» هى قصة قتل الحاكم الظالم وتخليص الحى من شروره، ورديفتها التالية لها «جمعة البلطى» تدور حول مقتل الحاكم الجديد الذى خلف هذا الحاكم الظالم لأنه لم يرعو وواصل السير على خطى سلفه. واستهلال الحكايات بهاتين الحكايتين ليس من قبيل المصادفة، لأن بناء النص يخضع لسيمترية قصدية صارمة. فقد رأينا كيف انقسم فضاء المقهى إلى أرائك السادة التى تحيط بالمكان و«شلت» العامة المستقرة فى وسط أرضيته. وكيف وقع اختيار العفريتين الخيرين على فردين من السادة لتخليص الحى من الظلم. فالحكايتان تبدآن بمسؤولية السادة وضرورة أن يبدأ الإصلاح من القمة، لأن الرواية تدرك أن السمكة تفسد من رأسها، وأنه إذا لم يصلح الرأس فلا أمل فى تحقيق العدل لأهل الحى، ناهيك عن السعادة والرخاء. ألم يقل عبدالله المجنون للسلطان: «إن الرأس إذا صلح صلح الجسم كله. فالصلاح والفساد يهبطان من أعلى»[٧٧].

ولو تفحصنا بنية السلطة فى الرواية لوجدنا أننا إزاء مجموعة من التتابعات الدالة التى تؤكد محورية موضوع الحكم فى العمل كله. لأن الرواية تتتابع على مسار حكاياتها باهتمام ما يدور لحكام الحى وشخصيات السلطة الأساسية الثلاث فيه، وهى حاكم الحى، وكاتم سره، وكبير الشرطة، وتقدم لنا مصير كل منهم على مدار السنوات العشر التى يستغرقها زمن الأحداث فيها. لأن هذا الثلاثى يجسد سلطات الحكم الثلاث السياسية، والتشريعية، والتنفيذية. ويبلور لنا آليات تعاملها مع الواقع من ناحية، وعلاقتها بمصدر السلطات جميعا من ناحية أخرى، وهو السلطان فى عرف هذا الثلاثى الحاكم فى الحى، والشعب فى تصور المحكومين وذوى الرأى منهم، وفى مفهوم النص الإيديولوجى المضمر فى الرواية كذلك، الذى ينكشف لنا من خلال تحولات السلطة فيها.

وقد قدمت لنا الرواية على مد أحداثها المتلاحقة عملية تغيير هؤلاء الحكام الثلاثة فى الحى، وحرصت على تسجيل هذا التغيير حرصها على تجسيد حركية السلطة وتغيرها باستمرار. ولهذا فقد سمتهم فى كل مرة كأنها ترقش فى ذاكرة النص الداخلية أسماءهم وطريقة إزاحة كل منهم، لتبلور من خلال هذا تطور آلية تغيير السلطة، وبالتالى تبدل مفهوم مشروعيتها على مر السنين. وقد تبدل هؤلاء الحكام على مدار النص سبع مرات، ويرسم هذا التبديل، ودوافعه، ومبرارته المتغايرة باستمرار، خريطة تحولات أساسية فى النص الإيديولوجى المضمر فى الرواية. وسوف نقدم فى الجدول التالى الحكام المتتابعين فى الرواية ثم نوضح التغيرات التى انتابت عملية تبديلهم ودوافعها:

الحاكم	كاتم السر	كبير الشرطة
على السلولى	بطيشة مرجان	جمعة البلطى
خليل الهمذانى	بطيشة مرجان	جمعة البلطى
يوسف الطاهر	حسام الفقى	عدنان شومة / بيومى الأرمل
سليمان الزينى	الفضل بن خاقان	بيومى الأرمل / المعين بن ساوى
الفضل بن خاقان	هيكل الزعفرانى	درويش عمران
عباس الخليجى	سامى شكرى	خليل فارس
معروف الإسكافى	نور الدين	عبد الله العاقل

وأول ملاحظة على هذا الجدول أن الوحيد الذى تولى أى منصب من مناصب السلطة فيه ثلاث مرات، وهو عدد من الأعداد السحرية الدالة، هو جمعة

البلطى الذى تولى منصب كبير الشرطة مرتين باعتباره جمصة البلطى، ومرة أخرى فى تجليه الرابع كعبدالله العاقل. وأن الشخصيتين الأخريين اللتين تتوليان السلطة من بين شخصيات الرواية الأساسية عداه هما معروف الإسكافي ونورالدين، ولكل منهما حكاية من حكايات النص الاثنتى عشرة، كما أن لجمصة البلطى حكايته. وأن تولى جمصة البلطى للسلطة ثلاث مرات له دلالته لأنه الوحيد الذى استخدم السلطة لرفع الظلم عن أهل الحى فى المرة الثانية، ثم عاد إليها بعد أن ثقفته الحكايات، وأكسبته تحولات شخصيته عبرها معرفة جديدة، تؤهله للعودة للحكم بعدما استبطن القوانين الجديدة والقواعد البديلة التى ساهمت العناصر الفانتازية فى النص فى صياغتها. والملاحظة الثانية أن كل شخصيات السلطة الأخرى، عدا هذه الشخصيات الثلاث، لا دور لها فى الحكايات إلا هذا الدور النمطى، وبالتالى لا شخصيات لها على الصعيد الروائى، وكأنما لتؤكد غربة السلطة عن الشعب ووجودها الغفل من الماهية. وأن بعض الشخصيات تستمر فى السلطة فى أكثر من دورة من دوراتها السبع، وذلك تأكيدا لاستمرارية السلطة، أو تتغير مواقعها فيها بالارتقاء فى مدارجها لتأكيد الترقى داخل سلمها. أما الملاحظة الثالثة، وهى أهم هذه الملاحظات، فهى عرضية السلطة وتغيرها باستمرار، بل قصر عمرها النسبى. لأن هذه الدورات السبع قد تمت فى مدى عشر سنوات أو أكثر قليلا. مما يوحى بعدم استقرار السلطة، لأنها فى جل الحالات تنهض على أساس واه يفتقر إلى الشرعية الشعبية ولا يأبه بإرادتها.

وبالإضافة إلى هذه الملاحظات الأولية الثلاث، التى تضئ لنا بعض جوانب النص الإيديولوجى المضمر، تكشف لنا عملية تتبع آليات التغيير عن حقيقة هذا النص المضمر وعن رسالته الروائية المهمة. فقد كان التغييران الأولان بالقتل، قيام صنعان الجمالى بقتل على السلولى تنفيذا لمطلب قمقام، ثم قتل جمصة البلطى لخليل الهمذانى لا تنفيذا لإرادة سنجام، وإنما بوحي من عقله وإرادته وضميره. ولذلك، فإن القتل الأول، الذى لم ينجم عن تحكيم العقل البشرى وإنما تنفيذا لمطلب العفريت، لم يؤد إلا إلى تغيير الحاكم وحده دون تغيير بقية أفراد الطاقم الذى يعمل معه، أما القتل الثانى الذى جاء تحكيما للعقل والإرادة والضمير فقد نجم عنه تغيير الطاقم برمته. أما التغييران التاليان، تغيير يوسف الطاهر وسليمان الزينى، فقد جاء أولهما بعد أن رفعت قضية عجر الحلاق إلى السلطان فقرر «عزل يوسف الطاهر لفقدان الأهلية، وعزل حسام الفقي لتستره على رئيسه» [٧٨]، بينما استمر بيومى الأرمل في الشرطة ليحاكم بعد وقوعه فى غواية أنيس الجليس، وتضرب عنقه ويحل محله المعين بن ساوى حاجب الحاكم[٧٩]. ثم تجسد ثانيهما فى عزل سليمان الزيني لتستره على جريمة كبير شرطته المعين بن ساوى وزوجه جميلة ومحاولتهما قتل جاريته الجميلة المفضلة قوت القلوب. وأمر شهريار «بضرب عنقى المعين وجميلة زوجة الزينى، وبأن يصبح الفضل بن خاقان حاكما، وهيكل الزعفرانى كاتم سر ودرويش عمران كبيرا للشرطة»[٨٠]. وهما تغييران يجيئان بمبادرة من السلطان بعد أن استوعب درس التغييرين الأولين الناجم عن الفعل الفردى نيابة عن الغضب الشعبى. كما أنهما تغييران ناجمان عن إدراك السلطة لضرورة إصلاح فساد عمالها إذا ما كان لها الاستمرار فى الحكم دون تحدى الأفراد لها باستمرار.

لكن التغييرين التاليين لذلك، وهما تغيير الحاكمين الخامس والسادس فى سلسلة الحكام السبعة، فلهما دلالة مهمة في تطور آليات عملية التغيير تلك، لأنهما ينتهيان بتنصيب أول حاكم بناء على إرادة الجماهير الشعبية، وليس بناء على أوامر السلطان، وإن حرصت الرواية على أن تمهر هذا التغيير المهم بخاتم السلطان

كذلك. ويقدمان لنا التحول المهم الذى يجعل السلطان أداة لتنفيذ الإرادة الشعبية لا عبئا عليها، أو مستبدا بها. فقد كان تغيير الفضل بن خاقان وطاقمه نتيجة للمحاكمة الشعبية التى أجراها السلطان البديل إبراهيم السقا، وشهد شهريار فصولها وتعرف عبرها صورته الحقيقية كما تنعكس على مرايا الوجدان الشعبى لأول مرة. فقد انعقدت هذه المحاكمة البديلة لأن المؤامرة التى أهلكت علاء الدين أبا الشامات كانت تلح على الضمير الشعبى وتثقله، «فنعقد فى كل ليلة محكمة يأخذ فيها العدل مجراه، بعد أن عز عليه ذلك فى الدنيا»[٨١]. كما يقول السلطان البديل للسلطان الحقيقى. لذلك، فإن حكم شهريار فى نهاية هذه الحكاية يجئ مطابقا لحكم هذه المحكمة الشعبية الذى أعلنه السلطان البديل: «لله حكمته فى خلقه أما نحن فلنا الشريعة. لذلك قضينا بضرب أعناق المعين بن ساوى ودرويش عمران وحبظلم بظاظة. كما قضينا بعزل الفضل بن خاقان وهيكل الزعفرانى مع مصادرة أملاكهما»[٨٢]، وهو منطوق الحكم نفسه الذى أعلنه السلطان الحقيقى بعد ذلك[٨٣].

أما تغيير عباس الخليجى وطاقمه المكون من سامى شكرى وخليل فارس، فإنه التغيير الذى أدى إلى تحقيق يوتوبيا الحكم الشعبى النابع من إرادة الجماهير ومن سلطة انتصار الخير على كل نوازع الشر المركبة فى البشر. وهو التغيير الذى يبرر تصاعد كريشيندو آليات التغيير وصولا إليه، وتحقيقا لفردوسه الأرضى. لذلك، كان من الطبيعى أن تكون الحكاية التى أدت إليه، «حكاية معروف الإسكافى» ـ وهى الحكاية الأخيرة فى (ألف ليلة وليلة) وفى الرواية معا، وإن جاء ترتيبها فى الرواية قبل حكاية «السندباد» التى تروى على شكل مستخلصات لدروسها، ولا تعاش فصول أحداثها فى النص كبقية الحكايات الأخرى ـ من حكايات الرواية المهمة، وأن تعرض فصولها على السلطان لإشراكه فيها.

وتربط هذه الحكاية قدرة البشر على اجتراح المعجزات بإرادة مقاومتهم للشر من ناحية، وبتوحد كلمتهم، وحركة جموعهم التى استسلمت للسلبية واللامبالاة على مد التغيرات السابقة من ناحية أخرى. كما تجئ هذه الحكاية فى النص بعد حكاية فاضل صنعان و«طاقية الإخفاء» التى دمر فيها مثقف النص وممثل حركات الشيعة والخوارج السرية المقاومة فيه، بعدما وقع فى غواية وهم استخدام الطاقية السحرية لتحقيق الثورة الذى ينشدها، فدمر بها برنامج الثورة ودمر نفسه معا. والواقع أن إشراك السلطان فى «حكاية معروف الإسكافى» كان من ضربات النص البارعة. لأن تحقيق معجزة معروف أمامه، مع امتناعه عن تحدى إرادته، هو الذى دفعه إلى أن يهتف: «ما أتفه السلطنة! ما أتفه الغرور!»[٨٤]، كما أن إدراك معروف أن التفاف الناس من حوله يمكنه من تحدى سخربوط ورفض الشر الذى يوسوس له به «اقتل عبدالله البلخى والمجنون»[٨٥]، هو الذى أتاح له تلك الفرصة النادرة فى تأجيج الغضب الشعبى.

فقد أدرك الناس بعد اعتقاله وانكشاف سره بسبب ألاعيب سخربوط ضده بأن:

«النطع سيستقبل معروف عما قليل وأنه سيلحق بفاضل صنعان وعلاء الدين ... سيتلاشى معروف فيتلاشى معه الرزق وتكفهر لهم الوجوه من جديد. تبودلت أنات الشكوى فى هيئة همسات مبحوحة. ثم غلظت واحتدمت بالمرارة. ثم تلاطمت كالصخور ... وما أن نادى صوت بالذهاب إلى بيت الحاكم حتى اندفعت الجموع كأنها سيل ينصب من فوق قمة جبل تبعث فى الجو هديرا. وعند أول شارع دار الإمارة اعترض الجنود المدججون بالسلاح. وسرعان ما نشبت معركة بين السهام والزلط،

تواصلت فى عنف تحت غيم ينذر بالمطر.
وقبيل الغروب دوت طبول وصاح مناد ـ
كفوا عن الشغب، مولانا السلطان قادم
بنفسه»(٨٦).

ولما جاء السلطان لم يكن أمامه من مفر إلا الرضوخ للإرادة الشعبية فصاح المنادى: «جرت مشيئة السلطان بنقل الحاكم إلى رئاسة حى آخر، على أن يقلد ولاية الحى معروف الإسكافى»(٨٧). ولم ينس معروف جوهر الدرس الشعبى، فكان أول عمل له بعد توليه السلطة أن:

«رفع معروف حاكم الحى ـ بكل خشوع ـ
اقتراحا للسلطان بنقل سامى شكرى كاتم
السر وسامى فارس كبير الشرطة إلى حى
آخر، على أن يتفضل السلطان بتعيين
نورالدين كاتما للسر، والمجنون كبيرا للشرطة
باسم عبدالله العاقل. ومن عجب أن السلطان
استجاب له»(٨٨).

فمعروف أول من يدرك أنه ليس باستطاعته تحقيق الحكم العادل المستتب بأدوات لاتستمد شرعيتها من الإرادة الشعبية، ولا تحظى باحترامها. وأن السلطة الحقيقية هى تلك التى تستطيع أن تفرض إرادتها على الحاكم، وأن تفرض عليه طاقمها. وما إفراط لغة النص فى التعبير عن احترام معروف للسلطان وتبجيله له إلا تعبيرا عن احترامه للإرادة التى تنفذ ما تمليه عليها الإرادة الشعبية.

هكذا تصبح آليات التغيير هى نفسها آليات تثقيف شهريار الجديدة فى أمور الحكم وأساليب ضمان نزاهته. لكن عملية تثقيف شهريار الجديدة تتم أساسا من خلال الحكايات، لأن نجيب محفوظ ينطلق فى روايته تلك من فرضية أساسية ترى أن القص هو سبيل إصلاح الإنسان والعالم، وأن (ألف ليلة وليلة) هى التجسيد الأسمى والبرهان الأسطع على قدرة القص على تغيير الإنسان.

ولذلك، فإن حكايات (ليالى ألف ليلة) عنده هى أداة عملية التثقيف تلك، وهى منهاج التغيير الاجتماعى والسياسى، التى لايقل وعى مؤلفه بدوره ومنطقه ورسالته عن وعى واضع أى برنامج تثقيفى معقد. ونجيب محفوظ لا يعى هذا كله فحسب، ولكنه يعى كذلك أن أداته، وهى القص، أفضل من كثير من أدوات واضعى البرامج التثقيفية، لأنها تنطوى فى بنيتها السردية على برهان نجاحها، ولا تنتظر أن يأتيها هذا البرهان من خارجها، كما هى الحال فى البرامج التعليمية أو التثقيفية الأخرى. ومن هنا، تكتسب القصص نفسها وما يدور فيها أهمية بالغة فى هذا المجال، لأنها تنطوى على بنية هذا المنهاج، وعلى نسيجه ولبناته فى الوقت نفسه.

(١٣) عالم الحكايات وبنية التكرار والمغايرة:

يقيم شهريار لعالم الحكايات أهمية لا تقل بأى حال من الأحوال عن تلك التى يكنها له نجيب محفوظ الذى أنفق جل حياته فى التعامل معه، بل يعترف بهذه الأهمية فى أكثر من مكان فى النص نفسه. وهذا هو السر فى أنه يرفض اعتبار التذرع بالعفاريت مجرد أضغاث أوهام المجرمين أمام النطع كما يقول الوزير دندان ردا على سؤال سلطانه:

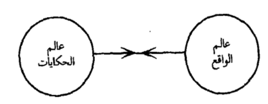
«ـ والعفاريت
ـ أمام النطع يختلق المجرم ما يستطيع
فقال بهدوء:
ـ ولكنى أتذكر حكايات شهرزاد»(٨٩).

ولا يكتفى السلطان بتذكير وزيره بأنه مازال يتذكر حكايات شهرزاد فى هذه الحالة، ولكنه يصرح فى موقف آخر:

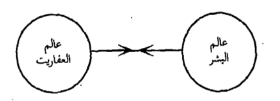
«علمتنى شهرزاد أن أصدق ما يكذبه منطق
الإنسان، وأن أخوض بحرا من المتناقضات،
وكلما جاء الليل تبين لى أننى رجل
فقير»(٩٠).

وسأكتفى بهذين المثالين من الأمثلة الكثيرة التى تتخلل الرواية عن أهمية الحكايات. لأن أولهما وقد جاء فى الحكاية الثانية من الرواية يقدم لنا محاولة شهريار الربط بين عالم الحكايات الشهرزادية وعالم الواقع الذى يعيش فيه، ويطبق الدروس التى تعلمها من حكايات شهرزاد على الأحداث التى تواجهه فى حياته وفى سلطنته. بينما يؤكد ثانيهما، الذى جاء فى الحكاية السادسة، ضرورة مواجهة منطق الإنسان العادى بمنطق الحكايات البديل، لأن هذه المواجهة تثرى المنطقين معا وتقيم بينهما جدلا ثريا خلاقا. لا ينطوى على الجدل بين الواقع والخيال فحسب، ولكنه يتضمن كذلك الجدل بين الحياة والموت.

فقد استوعب شهريار حكايات شهرزاد لا باعتبارها حكايات لدرء الموت، ولكن باعتبارها حكايات لقلب اتجاه توجيه الموت الذى كان إرادته فى الحياة وتوجيهه ضده. ومن هنا فإنه يتساءل: «وهل حدثتنى حكايات شهرزاد إلا حديث الموت»(٩١). ولأن شهريار هو الذى يحدد منظور الرؤية فى عالم الرواية، فإن إيمان شهريار وتيقنه من أن هذه العفاريت حقيقة وليست مجرد تعلات يتذرع بها المجرمون أمام النطع والسيف، يحكم من قبضة بنية الثنائيات المتعارضة على النص كله، ويثريها بطبقات أخرى من الثنائيات فى الشخصيات نفسها، بدءا بشخصية شهريار التى تعد أهم شخصيات الرواية وأكثرها فنية. لأن الرواية لا تكتفى بالكشف عن ازدواجية شخصية شهريار وتسلط هواجسه القديمة عليه، ورغبته فى التخلص من تلك الهواجس، ولكنها تكشف لنا عن جوانب من شخصية شهريار تلك فى عدد من شخصياتها الأخرى بالصورة التى يتعمق معها فهمنا لهم وله على السواء. وهذا الاهتمام بالثنائيات المتعارضة، لا فى عالم العفاريت وعالم البشر وحدهما ولكن أيضا فى الشخصية الواحدة فى كل من العالمين، هو الذى يثرى خريطة العلاقات فى الرواية؛ لأن التوازى الرئيسى أو التناظر الثنائى بين عالمى الرواية المتفاعلين:



هو الذى يمكننا من فهم دلالات التوازى الرئيسى الآخر الذى يقابله بين:



وهذا بالتالى تقابله مجموعة ثنائيات أخرى تتسم بأنها ثنائيات متعاكسة، لأنها تنطوى فى علاقاتها على قدر كبير من التنافر الناجم عن التوتر وصراع الرؤى والمصالح:

الأثرياء ⟷ الفقراء.
السلطة ⟷ الشعب.
الشر ⟷ الخير.
الموت ⟷ الحياة.
المعرفة ⟷ الإدراك.
العقل ⟷ الروح.

لكن هذه الثنائيات المتعارضة والمتوازية والمتراكبة لا تكشف إحداها عن نفسها بمعزل عن الأخريات، وإنما تتفاعل جميعها وتتضافر لإثراء كل حكاية وتعميق تفاعلها مع الحكايات الأخرى، بالصورة التى تصبح فيها الرواية هى يوتوبيا نجيب محفوظ الطالعة من عذابات البشر ومن خبرة السرد العربية التى تمتد من شهرزاد حتى نجيب محفوظ، والتى تعتبرها الرواية أصدق من خبرة التواريخ والوقائع. فمنطق الحكايات فى الرواية أصدق من منطق الإنسان القاصر عن إدراك ما وراء الظواهر. وقد أقامت الحكايات على مد النص الروائى وعبر تحولاته المستمرة دورتها الموازية لدورة الحياة، وهى

دورة التغيير المستمر فى السلطة، والإطاحة الدورية بالحاكم وكاتم السر وكبير الشرطة، وكلما عين طاقم جديد دب إليه الفساد وتحكم فيه الظم، وحان أوان عزله، ولكن الطاقم الجديد سرعان ما يدب فيه الفساد وتستمر هذه الدورة الجهنمية التى لا مخرج منها إلا بالحكايات. لذلك، كان انغلاق الدورة بطاقم الحكم الجديد الذى ثقفته الحكايات، وبذلت العفاريت الخيرة مخلوقاته الثلاثة من معروف الإسكافى إلى نورالدين إلى جمصة البلطى /عبدالله الحمال /عبد الله المجنون/عبدالله العاقل. فالحكايات وحدها هى التى جمعت كل هذه الشخصيات المتناقضة فى مكتب واحد كان هو المعبر للمرة الأولى عن إرادة الشعب، كما رأينا.

وقد توصلت الرواية إلى هذا الحل الذى يشكل تحقق يوتوبياها الأرضية، وتجسد قيمها القائمة على العدل ونزاهة الحكم، من خلال تتابع حكاياتها التى بدأت بحكاية «صنعان الجمالى» مع العفريت قمقام الذى حرضه على قتل حاكم الحى الظالم، ثم تبعتها بحكاية «جمصة البلطى» مع العفريت سنجام التى أدت إلى قتل حاكم الحى الجديد. لكنها قدمت من خلال التكرار مع التغاير الذى جعل كلاً منهما يقتل حاكم الحى ولكن مع تغاير الدوافع وتبدل النتائج. فقد تخلى قمقام عن صنعان الجمالى، بينما أنقذ سنجام جمصة فى اللحظة الحرجة وبدله بشخصية جديدة هى عبدالله الحمال. ويؤسس هذا التغاير منطق الرواية الذى ينهض على مبدأ أنه لايغير عفريت أى شخصية فى الرواية حتى تغير نفسها. لأن صنعان كشف لنا من خلال اغتصابه للفتاة الصغيرة وقتلها عن شهريار الثاوى فيه، وفى كل رجل معه، أو بالأحرى عن الشر الكامن فى البشر. وقد أنقذه العفريت عندما قتل الطفلة بعد أن اغتصبها، وبعد أن توسل له:

«ـ لاوقت للمناقشة، أنقذنى لأفى لك بما تعاهدنا عليه.

ـ هذا ما جئت من أجله ولكنك لا تفهم.

شعر بأنه يتحرك فى فراغ فى عالم شديد الصمت حتى سمع الصوت مرة أخرى:

ـ لن يعثر لك أحد على أثر، فتح عينك تر أنك واقف أمام باب دارك. ادخل آمنا، إنى منتظر»[٩٢].

لكن العفريت الذى أنقذه من الفضيحة عقب اغتصاب الفتاة رفض التدخل لإنقاذه من الموت عقب قتله عليا السلولى. لأنه إذا كان قد أنقذه فى المرة الأولى كما يقول: «عز على أن تنتهى بسبب من تدخلى أسوأ نهاية لا أمل فيها لتكفير أو توبة فارتأيت أن أمنحك فرصة جديدة»[٩٣]، فإنه لو فعل الشئ نفسه هذه المرة، خاصة بعد أن ملك العفريت حريته وتخلص بموت السلولى من السحر الأسود الذى كبله به، تكون عملية القتل التى قام بها صنعان ليخلص الحى من حاكم ظالم «مجرد مؤامرة دورك فيها دور الآلة، وتفقد الجدارة والتكفير والتوبة والخلاص»[٩٤].

ويؤكد الحوار النهائى المطول بين قمقام وصنعان الجمالى منطق العفريت القائم على العدل المطلق الذى يتيح للإنسان فرصة الاختيار، ويكتفى فقط بتيسير الأمر له. فالإنسان هو المسؤول الأول والأخير عن اختياراته، حتى لو كانت بعض هذه الاختيارات نتيجة لتدخل العفاريت فى حياته. لأن دور العفاريت الأساسى كما رأينا ليس أكثر من جعل بعض العناصر غير المرئية ظاهرة. ولأن صنعان ينطوى فيه داخله على بعض الشر الذى مارسه شهريار، فإن من الطبيعى أن يتركه العفريت ليتحمل وزر أفعاله، علها تمكنه من الخلاص. أما جمصة فقد تغير معه الأمر، واستمرت فصول الاختبار الذى تردد فيه بين الخير والشر منذ البداية، لتكشف الرواية فيه عن الجانب الآخر فى شهريار. جانب التردد بين الشر والخير، والمسيرة الصعبة التى لابد من خوضها إذا ماكان للخير أن ينتصر على الشر الكامن فيه. وحتى

تتيح الرواية للقارئ أن يكتشف التناظر بين شخصياتها وشخصية شهريار، فإنها تعقد كذلك باستمرار فى ثنايا النص شبكة من العلاقات المتشابكة بينها وبينه. فقد تساءل جمصة عقب اكتشافه فساد الحاكم الجديد:

«قال لنفسه: من تعفف جاع فى هذه المدينة الفاسدة، وتساءل ساخرا: ماذا يجرى علينا لو تولى أمورنا حاكم عادل؟ أليس السلطان نفسه هو من قتل المئات من العذارى والعشرات من أهل الورع والتقى؟ ما أخف موازينه إذا قيس بغيره من أكابر السلطنة ... عجيبة هذه السلطنة بناسها وعفاريتها. ترفع شعار الله وتغوص فى الدنس»[٩٥].

وقد استمرت هذه التساؤلات تلح على جمصة عبر حكايته. بدأت قبل ظهور العفريت سنجام له. ثم استمرت عندما امتحنه العفريت بارتكاب جرائمه ضد الطغمة الفاسدة، وقرر جمصة أمامه: «لم أفلح أبدا فى اقتلاع الهواتف الشريفة، إنها دائما تحاورنى فى سكون الليل»[٩٦]، فطلب منه العفريت تحكيم عقله وإرادته وروحه. وتواصلت التساؤلات فى حواره مع الشيخ البلخى عندما توجه إلى زيارته بحثا عن جواب لحيرته، فما كان من الشيخ إلا أن علق الجواب على قرار جمصة نفسه وبنفسه ودون معاونة من أحد. اللهم إلا تلك النصيحة التى قدمها له حينما قال الشيخ له أن ثمة أمرا واحدا يهمه وهو «أن يكون القرار من أجل الله وحده ... الحكاية حكايتك وحدك، والقرار قرارك وحدك»[٩٧]. وعندما اتخذ جمصة قراره وقتل الحاكم الفاسد، وواجه السلطان بشجاعة نادرة أثناء المحاكمة، بل مستفزة للسلطان نفسه ومستهينة به، تبين لنا من رد فعل العفريت سنجام أن جمصة/الإنسان قد نجح فى الامتحان. وكانت آية نجاحه إفلاته من الموت، أو إلغاء العفريت عقاب السلطان الجائر، بعدما ألغى جمصة السلطان نفسه باستهانته به وإصراره أمامه: «إقدامى يقطع بأننى لا أبالى»[٩٨]. وهذا الإلغاء المؤقت للسلطان يرافقه بعث جديد لجمصة فى صورة عبدالله الحمال، أو بالأحرى فى شخصية جديدة أجهزت على نوازع اللامبالاة والشر التى كانت تنازع جمصة، وغلبت عليها نوازع الخير التى جاء عبدالله الحمال تجسيدا لها. وقد ترافق هذا أيضا مع تغير لون بشرته إلى السواد ،كأن سواد البشرة شارة بياض القلب فى عالم تزاوج المتناقضات وتفاعلها. وترافق كذلك مع التوازى بين حكم السلطان على جمصة بالموت، وتصور العامة المناقض لهذا الحكم حيث علق عجر الحلاق: «قتلوه جزاء فعل الخير الوحيد فى حياته»[٩٩].

وإذا كانت الحكايتان الأوليان قد حرصتا على التكرار مع المغايرة، فإنهما كشفتا كذلك عن آليات توليد المعنى فى النص وعن طبيعة الجدل المستمر بين الحكايات والقصة الإطار فى الرواية. لأن أولاهما التى قدمت لنا بعض تجليات شهريار الشرير فى صنعان انتهت بقتل صنعان، كأنما ترهص بقتل الشر فى شهريار بعدما أنفقت (ألف ليلة وليلة) كل هذا الجهد السردى فى تثقيفه. بينما أبقت الحكاية الثانية على جمصة بعد أن ربطت بين حيرته بين نوازع الشر والخير فيه وحيرة شهريار أمامه، كأنما لترهص بأن انتصار الخير فى جمصة الذى ستمر شخصيته عبر عدد من التحولات المهمة بعد ذلك، هو البشير بالتحول الكبير الذى سيعيشه شهريار فى (ليالى ألف ليلة) التى تطمح إلى أن تكون تكملة للنص الشهرزادى الأم، وأن تواصل بالسرد رحلة تغليب الخير على السلطان، بعد أن استأصلت شهرزاد نوازع الشر فيه.

وتقدم لنا الحكاية الثالثة: «الحمال» ما جرى لعبدالله/جمصة قبل أن يتبدل مرة أخرى على أيدى عبدالله البحرى، بالصورة التى تؤسس معها تناظرا بين تبدل البشر وتدخل العفاريت لتحقيق هذا التبدل. فالعفاريت لاتستطيع أن تبدل ما بشخص حتى يغير

نفسه. وقد غير جمصة نفسه بنفسه واختار سبيل الخير فساعده سنجام فى اللحظة الحرجة. وهذا أيضا ما جرى لعبدالله الحمال الذى حاول أن يختط طريقه المستقل فى تحقيق الخير بعيدا عن نشاط الشيعة والخوارج الذين «حرروا الصحائف السرية تطفح بتجريم السلطان والولاة وتطالب بالاحتكام إلى القرآن والسنة»(١٠٠) . وبعيدا عن أرق الأسئلة الملحاحة: «لم لم يهجرنى سنجام فى اللحظة الحرجة كما هجر قمقام صنعان الجمالى»(١٠١)؛ فحكاية عبدالله الحمال فى الرواية ليست إلا مواصلة للرحلة والامتحان الذى يعيشه الإنسان ليؤسس إنسانيته واختياره فى فضاء الرواية وفى فضاء العالم معا، وهى أيضا حكاية الخيارات العديدة المتاحة أمامه، وكيف أنه ليس باستطاعته أن يعيد ما مضى، أو أن يسترجع الأزمنة المنصرمة. وقد اختار عبدالله أن يعمل حمالا مع رجب الحمال بعد أن هاجر السندباد صديق رجب ورفيق عمره ومهنته، فرحب به. وحوم حول أسرته القديمة آملا فى أن يعيد ما مضى؛ يتزوج زوجه القديمة ويرعى ابنته، ولكنه لم ينجح. وصادق فاضل صنعان، فحاول هذا الأخير أن يجره إلى عالمه السرى، ولكنه ظل فى مقام الحيرة، مترددا بين مقام العبادة ومقام الدم. فذهب إلى الشيخ البلخى الذى «اطلع على هواجسه فأحاله إلى ذاته. عليه أن يسلم بذلك مادام الإنسان قد قبل الأمانة»(١٠٢).

وقد قبل عبدالله الحمال الأمانة التى عرضت على الجبال فأبت أن تحملها خشية الله وحملها الإنسان. وانطلق كالسهم فى سماء الجهاد فسقط بطيشة مرجان كاتم السر، ثم لحقه إبراهيم العطار التاجر الكبير، ليس فقط لأنه كان يدس السم لأعداء الحاكم، ولكن أيضا لأنه أهان عبدالله الحمال فعاتبه سنجام على تنكبه طريق الجهاد، ووقوعه أسر أهواء رغبته فى رد الإهانة. ثم حاول عدنان شومة تجنيده ليعمل بصاصا، فيكون واحدا من عيون الشرطة، فأرداه قتيلا وهو يتوجه إلى دار خاصة يلتقى فيها جلنار وزهريار شقيقتى يوسف الطاهر حاكم الحى. ولما خشى انكشاف أمره اتجه إلى النهر؛ حيث خرج له عبدالله البحرى ودعاه إلى الغوص إلى مملكة ما تحت الماء فبدلته الغطسة تبديلا جديدا، وعاد إلى البر آمنا، له وجه جديد، «لا هو وجه جمصة البلطى ولا وجه عبدالله»(١٠٣) . وطابت له الحياة فى الخلاء على مقربة من اللسان الأخضر. ولما علم أنه قبض على معارفه القدامى فسيق إلى السجن رجب الحمال وفاضل صنعان وزوجه أكرمان، توجه إلى كبير الشرطة الجديد فقدم نفسه فدية عمن يحب، واعترف له بأنه قاتل عدنان شومة، ولكن لم يصدقه أحد، وأودع دار المجانين باسم عبدالله المجنون.

(١٤) تحولات الشخصيتين الأساسيتين وتناظراتها:

بعد هذه الحكايات الثلاث التى تقدم لنا العفريتين الخيرين قمقام وسنجام، وتقدم لنا وجهى شهريار واختيار الإنسان الحر للجهاد من أجل الإطاحة بالظلم، تنتقل بنا الرواية إلى حكايات العفريتين الشريرين سخربوط وزرمباحة، وأولاها هى حكاية النص الرابعة «نورالدين ودنيا زاد» وهى نفسها «حكاية الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين» فى (ألف ليلة وليلة)(١٠٤)، وإن استخدمتها الرواية هنا بتغيير مقصود، جعل دنيازاد بطلتها بعد أن زوجها النص الشهرزادى من شاه زمان شقيق شهريار. ولكن لأن (ليالى ألف ليلة) ليس فيها مكان لشاه زمان، وإنما لدنيازاد وحدها، فقد استخدمتها لتكون بطلة لهذه الحكاية بدلا من بنت وزير مصر شمس الدين فى الحكاية الشهرزادية، وهو استخدام يستهدف إرهاف علاقة الحكايات بالقصة الإطار وتذكير القارئ المستمر بأن الجدل بينها ليس قاصرا على شهريار وحده، وإن استأثر بنصيب الأسد فيها. وقد جعلت هذه الحكاية لعبدالله المجنون دورا أساسيا فيها بعد أن أمر سحلول بشق نفق عفريتى يخرجه به من دار المجانين، حتى يتعمق الجدل بين الحكايات نفسها بقدر إدارته

بينها وبين القصة الإطار. لأن الوحدة العضوية فى الرواية تنهض على المحورين معا، وليس على محور أساسى واحد هو الجدل بين القصة الإطار والحكايات المروية داخلها.

كما جعلت الانتقال إلى هذه الحكايات موازيا لانتقال آخر من عالم السادة إلى عالم العامة والفقراء. ولم يقتصر دور عبدالله المجنون على هذه الحكاية بل امتد إلى الحكايتين التاليتين، عندما أنقذ «عجر الحلاق» من النطع، وكشف عن ابتذال جلنار وزهريار الذى مهدت الحكايات له قبل أن يصبح أخوهما حاكما للحى، وإن آثرت إرجاء فضيحتهما إلى أن يصبح حاكما، لتكشف لنا عن ازدواج المعايير عندما يقترب الفساد من حصن السلطة. فعندما قتلت الشقيقة الكبرى شقيقتها الصغرى غيرة منها، حاول الحاكم إلصاق التهمة بعجر الحلاق وقرر ضرب عنقه، خاصة بعد أن تجمع عليه الأثرياء وقد نجح فى ابتزازهم عقب حادث اعتدائهم على مهرج السلطان «شملول الأحدب» عند اللسان. وتدخل المجنون فأعاد السلطان المحاكمة وحكم بالعدل وقد «تغير السلطان وتخلق منه شخص جديد ملئ بالتقوى والعدل»[١٠٥]، كما يقول دندان الذى لايكف عن الدهشة من تحولات السلطان التى تتوازى هنا مع تحولات جمصة/عبدالله الحمال/عبدالله المجنون. ومقابل هذا التراكب فى الشخصية ـ التى تتراكم طبقاتها واحدة فوق الأخرى لتصنع إنسان اليوتوبيا القصصية الجديد الذى ثقفته الحكايات وصاغته عملية التفاعل المستمر بين عالم البشر وعالم العفاريت ـ تقدم لنا الرواية تحولات شهريار من خلال علاقته الشائكة والشائقة معا بهذا المجنون.

وتجذب الرواية انتباهنا إلى هذه العلاقة منذ البداية، عندما أخذ السلطان يراجع قراره بشأن جمصة إبان حكايته بعد أن حكم بإعدامه: «الحق أننى أوشكت أن أكتفى بسجن جمصة البلطى، ثم بحنق، ولكنى أعدمته جزاء وقاحته فى مخاطبتى»[١٠٦]، ولما يجيبه الوزير دندان مخففا من وقع هذا عليه: «على أى حال نال الشقى جزاءه، فقال بحدة، ونلت نصيبى من الكآبة»[١٠٧]، وهذه الكآبة التى يعبر عنها السلطان جزاء إعدامه جمصة البلطى لا يمكن أن تفهم فى السياق النصى إلا من خلال هذا الترابط بين الشخصيتين، وندم السلطان على إساءته إلى من يعد على الصعيد النصى تجليا من تجلياته المرتجاه على الأقل. وتستمر تفاصيل هذه العلاقة الملتبسة والمعقدة معا فى التبلور على مدار النص لا من خلال الاقتران وحده، وإنما من خلال المفارقة كذلك. لأنه ما أن يؤمر سحلول بشق النفق الذى سيخرج جمصة/عبدالله المجنون من دار المجانين ويأوى جمصة إلى النخلة عند اللسان حتى يذكر نفسه: «ليس هذا من عمل الإنس، تذكر ذلك ياجمصة، تذكر وتفكر ...كائن بلا هوية، غاية بين الأكوان، ولكن تذكر وتفكر فلم يجئك الفرج بغير ما سبب»[١٠٨]. وهذا التواضع الذى يبديه جمصة فى مواجهة المعجزة، يقابله تعليق شهرزاد على حال السلطان بعد هذا الحدث مباشرة: «لا أمان للسفاك، إن شر ما يبتلى به الإنسان أن يتوهم أنه إله»[١٠٩]. كأن السلطان هو الوجه المناقض كلية لجمصة، بعدما كان الوجه المماثل له، وهذا وجه من وجوه التباس العلاقة وثرائها معا.

لذلك كان من الطبيعى أن يشعر السلطان بالخوف عندما يواجه بعد ذلك بنصيحة حاكم الحى يوسف الطاهر بضرب عنق جمصة/ المجنون بدلا من إرجاعه إلى دار المجانين:

> «تردد السلطان طويلا حتى شعر المقربون بأن الخوف يساوره لأول مرة فى حياته. ولما أدرك دندان ذلك قال بلباقة: ما هو إلا مجنون يامولاى، ولكن به سراً لا يستهان به فليترك وشأنه. وما من مملكة إلا وبها نفر من أمثاله لهم دور فى العناية الإلهية. أرى يا مولاى أن

يترك وشأنه، وأن يبحث عن القاتل بين الشيعة والخوارج. فقال السلطان شاكرا فى باطنه لوزيره لباقته: أحسنت النصيحة يادندان»[١١٠].

وكان من الطبيعى كذلك أن يأمر السلطان بإعادة التحقيق فى قضية عجر الحلاق بعدما «وافاه المجنون بأخبار أراد أن يتحقق منها»[١١١]، ولما أمر السلطان بإطلاق سراح عجر الحلاق بعد أن حكم عليه حاكم الحى بالإعدام، لم يتوجه عجر للسلطان ليشكره، وإنما «مضى إلى النخلة غير بعيد من اللسان الأخضر فانحنى أمام المجنون المتربع تحتها وقال بامتنان: إنى مدين لك بحياتى أيها الولى الطيب»[١١٢]، فى تأكيد نصى آخر للتوحيد بين شخصيتى السلطان والمجنون أو للربط بينهما، كأن أحدهما بديل للآخر.

فتدخلات المجنون إذن لها وظائف سردية عدة تؤكد تفرده من ناحية، وتعمق التوازى بينه وبين الجانب المرتجى من شهريار نفسه من ناحية أخرى، وتشير من ناحية ثالثة إلى مبدأ الوحدة فى التنوع وتعدد التجليات وتكراراتها الذى تنطوى عليه (ألف ليلة وليلة) كما بينّا فى مطلع هذه الدراسة. كما أنها تساهم على الصعيد النصى فى تعميق العلاقة بين شهريار جمصة/عبدالله الحمال/ عبدالله المجنون، مقابل فصم النص كلية للعلاقة الأولى بين شهريار وصنعان لما ترتبط به العلاقتان من دلالات متناقضة يمكن تصويرها على النحو التالى:

المجنون × شهريار ←——— نمو وتعدد / حياة

صنعان × شهريار ←——— اغتصاب وقتل / موت.

أما تدخل عبدالله المجنون المهم والأساسى، الذى يعمق من دلالة علاقة التوازى الروائية المهمة بينه وبين السلطان، فقد جاء فى الحكاية التالية لحكاية «عجر الحلاق»، عندما قررت زرمباحة غواية سادة الحى بنفسها فى حكاية «أنيس الجليس» التى بدأت بفتنة العامة عن بعد، فتحدث بجمالها إبراهيم السقا ورجب الحمال وعجر الحلاق حديثا مهد لكريشيندو السقوط الذى بدأت فيه «الحركة بصوت ناعم كالخرير ثم انفجرت بهزيم الرعد»[١١٣]، لأنها بدأت بالحاكم السابق يوسف الطاهر ثم تبعه حسام الفقى وحسن العطار وجليل البزاز، و«أنيس الجليس ساحرة فاتنة تحب الحب، تحب المال، تحب الرجال. لايرتوى لها طمع ولا تكف عن طلب. الرجال يستبقون بحكم الحب والغيرة. لا يستأثر بها أحد، ولايزهد فيها أحد، منحدرين بقوة واحدة نحو الضياع»[١١٤]. ومع الضياع كان لابد من الجنون والدم، فقتل حسام الفقى رئيسه السابق يوسف الطاهر أمام باب بيتها. وحوكم وضرب عنقه. وأمر الحاكم كبير الشرطة بالتحقيق مع المرأة ومصادرة مالها الحرام. فلما فعل وأخذ رجاله ينقبون فى الدار عن الحلى والنقود، وتركوه وحده معها أزاحت عن وجهها النقاب فنظر وصعق. ولما سألته المروءة «أراد أن يجيب إجابة خشنة تناسب المقام. أراد أن يجيب إجابة ناعمة تناسب المقام. لكنه غرق فى الصمت»[١١٥].

هنا، يكشف لنا النص عن براعته فى استخدام التكرار والمغايرة للكشف عن الحالة التى ترهص بتكرار الدورة كلها: «أراد أن يجيب إجابة خشنة تناسب المقام، أراد أن يجيب إجابة ناعمة تناسب المقام». هذا التكرار الذى تتكرر فيه الجملة برمتها مع تغيير صفة واحدة يشى بتحول جذرى، تحتاج نصوص أخرى لم تتعلم درس (ألف ليلة وليلة) السردى العظيم إلى صفحات عدة للتعبير عما اضطرم فى داخله من تقلبات فى لحظة واحدة، تصارعت فيها الإرادات والمتناقضات. وعاد لها كبير الشرطة فى المساء، وقد أيقن أنها القدر الذى لاينفع معه حذر ولا ينتفع حياله بمثال، عاد ببدرة مكتنزة تناسب المقام، وبدأت دورة جديدة من تصاعد مد إغوائها، وهى دورة سرعان ما جمعت فى بيتها كل

رجال الدولة عراة كلاً فى صوان مغلق عليه، من كبير الشرطة حتى حاكم الحى وصهر السلطان ثم الوزير والسلطان نفسه. كل عار فى صوان، وأنيس الجليس تضحك ساخرة وهى تقول: «غدا فى السوق سأعرض الأصونة للمزاد بما فيها»(١١٦).

فهل يترك جمصة/عبدالله المجنون مثيله/السلطان للتعرض لهذا المصير قبل أن تنتابه التحولات التى انتابته هو من قبل؟ الإجابة لا، لأنها وهى فى ذروة انتصارها ذاك يظهر لها المجنون الذى سرعان ما قرأ عليها تعويذته فانهارت،

«ومضت قسمات وجهها تذوب وتنداح فصارت عجينة متورمة. تقوضت القامة الفارهة وطارت منها الملاحة والرشاقة. بسرعة عجيبة لم يبق منها إلا نقاط منفصلة. استحالت دخانا ثم تلاشت غير تاركة أى أثر. فى أعقابها اندثرت الأرائك والوسائد والأبسطة والتحف. انطفأت القناديل. فنيت فساد الظلام. حمل ركام ثياب الرجال فقذف بها من النافذة ومضى نحو حجرة الأصونة. قال المجنون يخاطب من فى الأصونة: لن أعفيكم من العقاب، ولكنى اخترت لكم عقابا ينفعكم ولايضر بالعباد. فتح الأقفال بسرعة ثم غادر المكان»(١١٧).

وإنقاذ عبدالله المجنون لكل من الأصونة قد تم من أجل إنقاذ السلطان نفسه، ومن أجل أن ينقل له بعض الدروس التى تعلمها هو نفسه من الحكايات. وأهم هذه الدروس التى انتهت الحكايات الست الأولى بتأسيس قيمة من قيمها المهمة ومن قيم الحكم فى نص الرواية المضمر، هى قيمة الحياء التى نتعرفها فى حوار المجنون مع عبدالله البحرى الذى يعاتبه لأنه جنب الآثمين الفضيحة، فيرد عليه: «أراهم يعملون وقد ملأ الحياء قلوبهم، وقد خبروا ضعف الإنسان ... ويل للناس من حاكم لا حياء له»(١١٨).

وسوف تكتمل عملية الجدل المستمرة بين هاتين الشخصيتين الرئيسيتين فى الرواية فى نهاية الدورة، حينما يحل كل منهما محل الآخر على الصعيد الرمزى. فيعود جمصة/عبدالله الحمال/عبدالله المجنون إلى السلطة فى تجليه الأخير عبدالله العاقل فى الوقت الذى يتخلى فيه شهريار عنها، فى نوع من تبادل المراكز والأدوار الكامل الذى ينطوى فى مستوى من مستويات التأويل على التناظر والتكامل بين الشخصيتين. وما الحوار الأخير الذى تنتهى به الرواية بين الرجلين إلا تأكيد لهذا التبادل للأدوار، لأن عبدالله العاقل عندما يواجه السلطان الذى أخرجه ضعفه الإنسانى من الفردوس بعدما دخل إليه فى لحظة انكشاف بصيرته، وحكم على نفسه بالانخراط فى زمرة البكائين الذين يضنيهم ألم الفراق، ويسأله عما إذا كان له مأوى ويجيب بلا، يقول له:

«ـ هل يطيب لك أن تقيم تحت النخلة قريبا من اللسان الأخضر؟

فقال السلطان دون مبالاة:

ـ ربما!

فقال الرجل برقة:

ـ إليك قول رجل مجرب قال: من غيره الحق إن لم يجعل لأحد إليه طريقا، ولم يؤس أحدا من الوصول إليه، وترك الخلق فى مفاوز التحير يركضون، وفى بحار الظن يغرقون، فمن ظن أنه واصل فأصله، ومن ظن أنه فاصل مناه، فلا وصول إليه، ولا مهرب عنه، ولابد منه.

قال عبدالله العاقل ذلك ثم ذهب صوب المدينة»(١١٩).

هذا التبادل الجغرافى للأماكن بعد التبادل الرمزى للأدوار يؤكد وثاقة العلاقة الجدلية بين الشخصيتين. فيبقى شهريار عند اللسان الأخضر الذى سكنه عبدالله المجنون فى الجزء الأكبر من الرواية، ويعود عبدالله العاقل إلى المدينة التى كانت مقرا لشهريار طوال أحداث الرواية. ليحكم فيها بالعدل الذى استعصى على شهريار تحقيقه، يحكم فيها نيابة عنه، وفى مستوى من مستويات المعنى فى الرواية، باعتباره التجلى الجديد لشهريار لتصبح السلسة هى جمصة/عبدالله الحمال/عبدالله المجنون/ عبدالله العاقل/شهريار الجديد، هى سلسلة التحولات الأساسية فيها. وهى برهانها على المبدأ الشهرزادى القائل بالوحدة فى التنوع، أو المبدأ الصوفى الذى جسدته شهرزاد سرديا باعتبارها تلميذة الشيخ البلخى النجيبة فى رأى نجيب محفوظ.

(١٥) عالم الحكايات وخرائط شبكة علاقاته:

ولنعد الآن إلى بقية الحكايات، فبعد إجهاز عبدالله المجنون على زرمباحة فى الحكاية السادسة من الرواية، وتعرية كل رموز السلطة فى الواقع، بدأت خريطة جديدة من العلاقات تتكون فى الحكايات الست التالية. لأن الحكام الذين أطلق المجنون سراحهم عراة من الأصونة سرعان ما تناسوا الحياء الذى ملأتهم به التجربة. وموضوع الحكايات الثلاث الأولى بين هذه الست الأخيرة هو التأكيد على أن الحاكم لم يتعلم بعد درس المحنة كاملا. بينما تكشف الحكايات الثلاث الأخيرة عن آليات عملية التغيير بالصورة التى يمكن معها اكتشاف نسق بنيوى معقد لهذه الست الأخيرة لايقل ثراءً وتشابكا عن ذلك الذى تعرفنا عليه فى الست الأولى. ومن البداية نلاحظ تحولا موازيا فى الخلفية الاجتماعية للشخصيات، لأن كل أبطال هذه الحكايات الست من العامة: رجب الحمال، وعلاء بن عجر الحلاق، وإبراهيم السقاء وصنعان فاضل بائع الحلوى ومعروف الإسكافى والسندباد الحمال. كلهم من العامة الذين يقتعدون الشلت فى «مقهى الأمراء» ولا يجرؤون على الجلوس على أرائك السادة التى تحيط بجدرانه. وانتقال العامة من لعب الأدوار الثانوية فى الحكايات الست الأولى إلى لعب أدوار البطولة الرئيسية فى الحكايات الست الأخيرة يؤذن بانتقال مركز الثقل فى النص من السادة إلى الشعب. خاصة وقد اهتمت الحكايات الست الأولى بنزع رداء المهابة عن هؤلاء السادة، والكشف عن فسادهم، وبالتالى التمهيد لتغيير خريطة العلاقات التراتبية التى فرضها الواقع السابق، وبلورة الخريطة الجديدة التى تتخلق وفق آليات التغيير البديلة.

وتضم حكايات الرواية الست الأخيرة حكايات: «قوت القلوب»، و«علاء الدين أبو الشامات»، و«السلطان»، و«طاقية الإخفاء»، و«معروف الإسكافى»، و«السندباد»، فى تتابع يميز الحكايات الخمس الأولى منها، ويجعل الحكاية السادسة نوعا من مسك الختام أو التذييل الذى تكتمل به البنية الخماسية التى تحتل فيها حكاية «السلطان» مركز الثقل، وتتفرع عنها فى كل اتجاه حكايتان، بالصورة التى يمكن تصويرها على النحو الآتى: [انظر الشكل أسفل الصفحة].

وهى بنية تكشف فى الحكايتين الأوليين عن إخفاق السلطة فى تعلم درس المحنة، وتصاعد هذا الإخفاق التدريجى من مجرد التقاعس عن مواجهة الحقيقة مع الزينى فى حكاية «قوت القلوب» الذى «اتخذ القرار المتهالك وفقد شرفه»[١٢٠]، وحتى دس الدسائس وتدبير



الجرائم والعودة إلى «أحداث الفوضى التى تنتاب الحى بين الحين والحين من اغتيالات وسرقات تنكشف عن أبشع المؤامرات» (١٢١)، عندما استعان حبظلم بظاظة وأبوه كبير الشرطة درويش عمران بالمعين بن ساوى المنبوذ لانحرافاته لتدبير مؤامرة لعلاء الدين أدت إلى إعدامه. وكان هذا الإعدام هو الذى أدى إلى خلق تلك السلطة الشعبية الموازية أو البديلة، وتحقيقها للعدالة فى مملكة الفقراء الوهمية فى «السلطان»، وهى الحكاية المركزية فى هذا التشكيل الخماسى، لأنها تطرح يوتوبيا مضادة للواقع الكالح الذى لا تتحقق فيه العدالة. فاتجاه السهم فى هذه البنية الخماسية يمضى من الحكاية الأولى عبر الثانية وصولا إلى الحكاية المركزية الثالثة، لكنه سرعان ما يرتد مع الحكايتين الأخيرتين ليحيل فى كل منها وبشكل ارتدادى مغاير إلى الحكاية المركزية الثالثة.

ومركزية «السلطان» وحكايته فى هذه البنية الخماسية ليست من المصادفات العارضة، ولكنها ترجيع لصدى البنية الكلية للرواية التى يحتل فيها السلطان مكانة محورية. كما أن لازدواجية السلطان فيها الدلالة نفسها التى تعقد جدليتها الثرية بين السلطان الحقيقى الغافل عن المظالم التى ترتكب فى مملكته، والسلطان البديل المشغول بإحقاق العدل المفتقد. فافتقاد العدل هو الموضوع الذى تدور حوله الحكايتان التاليتان: «طاقية الإخفاء» و«معروف الإسكافى» ، ولذلك كان من المنطقى أن تحيلا بشكل ارتدادى إلى حكاية «السلطان» المركزية فى هذه البنية الخماسية. وإذا كانت الحكايتان الأوليان تجسدان إخفاق السلطة فى استيعاب درس المحنة بشكل تدريجى يتصاعد من مجرد اتخاذ قرار متهالك إلى تدبير المؤامرات، فإن الحكايتين الأخيرتين فى هذا التشكيل الخماسى تقدمان لنا تصاعدا مماثلا فى عملية البحث عن العدالة المفتقدة، يبدأ من البحث عن الحلول الفردية واستخدام القدرات السحرية فى «طاقية الإخفاء» ويتصاعد إلى تحقيق العدالة الاجتماعية واندلاع التمرد الشعبى دفاعا عن مكتسباتها فى «معروف الإسكافى».

وكان من الطبيعى أن تبدأ هذه الحكايات الخمس بحكاية «قوت القلوب» التى لعب فيها رجب الحمال الدور الرئيسى، والتى كشفت عن أن الحاكم لم يتعلم بعد درس المحنة، ومازال يسعى لاستخدام العامة كباشا للفداء وللتستر على ضعفه ومهانته. فقد اضطر الزينى، حاكم الحى، للتستر على كبير شرطته بعد أن عرف أن زوجه متورطة معه فى محاولة قتل جاريته الجميلة المفضلة «قوت القلوب». كأن حكاية «قوت القلوب» هى حكاية الامتحان الجديد للحكام بعد تلقيهم درس محنة الأصونة فى بيت «أنيس الجليس». ويخفق حاكم الحى فى الامتحان الأول عقب المحنة لتبدأ دورة جديدة من الحكايات. صحيح أن الحكاية استثنت السلطان، وأكدت أنه تعلم درس المحنة وشرع يمارسه فى إحقاق الحق من خلال جولاته الليلية، كما استثنت من قبله جمصة من عالم السادة، وزجت به فى زمرة العامة تمهيدا لما سيحدث له فى المستقبل، وللدور الذى رصدته له بسبب علاقة الترابط الوثيقة بينه وبين شهريار. لكن موضوع هذه الحكاية، بل موضوع الحكايتين الأوليين بين هذه الست الأخيرة هو التأكيد على أن الحاكم لم يتعلم بعد درس المحنة كاملا، وعلى أن ثمة جرثومة شريرة لا تنى تنمو من جديد فى قلب السلطة لتعيدها إلى حالها الأول من الفساد والعسف، مادامت هذه السلطة ليست قائمة على قاعدة شعبية وطيدة.

فحكاية «علاء الدين أبو الشامات» هى حكاية النقاء الروحى المطلق فى مواجهته للشر الشيطانى المطلق. وهى حكاية بلورة تلك الثنائيات بشكل يعتمد على الاستقطابات الحادة والمعارضات الواضحة. فروعة جمال علاء الدين: «نحيل القوام، مشرق الوجه، ناعس الطرف، فوق كل خد شامة»(١٢٢) لا تعادلها إلا شدة قبح حبظلم بظاظة بخلقته الشيطانية وسمعته السيئة. وسماحة

علاء ونورانيته تقابلها بشاعة حبظلم وحقده على الجميع وترديه فى الشر. وتواضع علاء وبساطته وعذوبته التى أهلته للزواج من زبيدة ابنة الشيخ البلخى، يقابلها غرور حبظلم وتطاوله حتى على السلطان نفسه[١٢٣] . وقد تعمدت الحكاية إبراز هذه التناقضات حتى تضاعف من أثر نجاح حبظلم وأبيه درويش عمران كبير الشرطة فى الإيقاع بعلاء الدين واتهامه بالسرقة والحكم عليه بالنطع بالرغم من اقتناع العامة ببراءته. وحتى تجعل إعدامه المفجر الأساسى للرغبة الشعبية فى البحث عن حاكم بديل. ذلك لأن حكاية «علاء الدين» تنتهى بحكاية رمزية يحكيها الشيخ البلخى لابنته زبيدة، أرملة علاء الشابة تعزية لها عن فقدانها لزوجها. وهى حكاية عن شيخ سقط فى حفرة ورفض أن يطلب العون من غير الله، ولما بعث الله له بحيوان كالتنين أرسل له ذيله فتسلق عليه ناداه «صوت من السماء: إنا نجيناك من الموت بالموت»[١٢٤] .

وإذا انتقلنا الآن إلى الحكايتين الأخيرتين فى هذا التشكيل الخماسى، سنجد أنهما تقدمان كذلك تدرجا مماثلا فى مقاومة الشر المرتبطة بتحقيق العدالة، لأنه لا أمل فى أى عدل دون تلك المقاومة. لأن «طاقية الإخفاء» جسدت لنا ضعف فاضل صنعان فى مواجهة الشر الذى يجسده سخربوط، وتمثله «الطاقية» السحرية؛ فقد قبل فاضل شرط سخربوط: «افعل أى شئ إلا ما يمليه عليك ضميرك، هذا هو الشرط»[١٢٥]، وهو لا يدرى أن قبول هذا الشرط الذى ينطوى على الإعدام الرمزى لضميره يتضمن فى الوقت نفسه التمهيد القصصى للإجهاز عليه. فمع التسليم بالشرط تصبح محاولاته المتعددة للتذرع بأن باستطاعته أن يستخدم الطاقية فى تدعيم برنامجه الإصلاحى الذى عمل فى صفوف الشيعة والخوارج والحركات السرية على تحقيقه محض عبث وهباء. لأن سحر «الطاقية» ويقظة سخربوط التى تمنعه من استخدامها فى تحقيق الخير سرعان ما يعصفان بكل أمل لفاضل صنعان فى الإصلاح. فلم تيسر له الطاقية إلا قتل رجل برئ وهو يظن أنه «شاور» السجان الذى اشتهر بتعذيب إخوانه، ثم الحلول فى فراش الجميلتين «قمر أخت حسن العطار» و«قوت القلوب زوجة سليمان الزينى»، فافترسهما المرض والإحساس بالذنب والمهانة. ثم وجد نفسه عبدا للطاقية بعد أن قبض عليه وسجن. وتحقق لديه أن محاولته للإصلاح الفردى باستخدام تلك القوة السحرية لم يقيض لها النجاح، لأنها لا تنهض على أساس سليم من مقاومة الشر. فلم يعد أمامه ـ وقد أخفق حتى فى تحقيق نجاته الفردية، وسخربوط يبتزه مطالبا إياه بقتل المجنون والشيخ البلخى ـ أن يختار ما انتهت به نادرة الشيخ الرمزية فى نهاية حكاية «علاء الدين»، من النجاة من الموت بالموت.

فالنجاة الوحيدة المتاحة فى عالم الرواية هى النجاة بالعدل وبالشعب، وهذا ما تبرهن عليه حكاية «معروف الإسكافى» التى تعتمد منذ البداية على مزيج من الحكمة الشعبية وخفة الدم المصرية فى صياغتها لتفاصيلها، والتى مهد لها النص من قبل منذ حكاية «جمصة البلطى» عندما قال معروف الإسكافى:

> «لى مع العفاريت حكايات وحكايات، عند ذلك قال شملول الأحدب مهرج السلطان: علمنا أن العفاريت تتجنب دارك خوفا من زوجتك، فابتسم معروف مسلما بقضائه»[١٢٦].

لأن حكاية معروف مع العفاريت هى حكاية هزيمته لها بعد استخدامها، ومقاومة نزعاتها الشريرة حينما كشفت عن وجهها؛ فهى الحكاية التى تبدأ بالمعجزة دون أن ترجعها لفعل عفريت، اللهم إلا بأثر رجعى عندما يزعم سخربوط أنه صاحبها، ويطالبه باستئداء الثمن. فقد بدأت القصة بزعم معروف أنه عثر على خاتم

سليمان وببرهان هذا الزعم على مشهد من العامة فى «مقهى الأمراء» الذى بدأت به الحكايات وفيه انتهت. ولما أجمع العامة على تحقق المعجزة لم يعد ثمة ضرورة لبرهان آخر. وهذا هو السر فى أن «معروف» لم يتمكن من تحقيق المعجزة حينما انفرد بنفسه فى حجرته، بالرغم من محاولته ذلك أكثر من مرة.

فمعجزة معروف هى معجزة جمعية وعلنية فى المحل الأول وليست سحرا فرديا ينفرد به، أو يخصه به عفريت فى اتفاق سرى. والواقع أن معجزة الحكاية الأساسية ليست هى ارتفاع معروف نحو السماء ثم هبوطه سالما، وإن كان لهذا الارتفاع الرمزى دلالاته. ولكنها مخاطبته للحاكم بندية وجسارة مؤدبين. واستخدام هذه المعجزة الجديدة فى تقريب الفقراء منه، ورفع اللعنة الظالمة عن حسنية الجميلة والزواج منها، وإحقاق العدل وتحسين حياة الفقراء. ومعروف نفسه يقول لحكام الحى فى مواجهته الأولى معهم :

«إنه لمن يمن الطالع أن خاتم سليمان قدر أن يكون من نصيب رجل مؤمن يذكر الله بكرة وعشيا. إنه قوة لا قبل لقوتكم بها، ولكنى أدخرها للضرورة. كان بوسعى أن آمر الخاتم بتشييد القصور وتجييش الجيوش والاستيلاء على السلطة، ولكنى آثرت أن أتبع طريقا آخر»[١٢٧].

وهذا الطريق الآخر هو الذى يضمن لمعروف الاستيلاء الشرعى على السلطة، لأنه يمر عبر الإصلاح والرضا الشعبى عنه. ويؤكد معروف المقولة نفسها فى لقائه بشهريار الذى تحققت فيه معجزته الثانية، وارتفع بحق فى نظر شهريار، ولم تصعد به المعجزة إلى قبة قصره وحدها. فهتف السلطان: «ما أتفه السلطنة، ما أتفه الغرور، ولم يستطع معروف أن يعقب بكلمة فقد فاق ذهوله ذهول السلطان نفسه»[١٢٨]. ولهذا كان من الطبيعى أن ينتصر معروف فى معركته مع الشر، وأن ينتصر أساسا بالتفاف الناس حوله، وتعيين السلطان له حاكما على الحى.

ومقابل هذا التراكب فى تراتب الحكايات التى تتراكم طبقاتها واحدة فوق الأخرى لتصنع إنسان اليوتوبيا القصصية الجديد، تطرح علينا الرواية مجموعة من الدروس التى يعود بها السندباد من رحلته التى انطلق إليها فى مشهد «مقهى الأمراء» الافتتاحى؛ لتجئ العودة إلى المقهى بعد الطواف حول العالم إكمالا للدورة وعود على بدء. ولتكون حكاية السندباد التى تشذ عن بقية الحكايات فى تقديم خلاصاتها على أحداثها، كأنها نوع من التذييل أو التعقيب على العمل كله، هى ختام دورة الحكايات كلها. لكن دروس رحلات السندباد الذى يعود ليحتل مكان السادة فى المقهى مكملا بذلك دائرة التحول الاجتماعى الذى يصعد بالفقراء إلى مراتب السادة، لا تلقى فى فضاء المقهى، ولكنها تقدم فى بهو القصر إرهافا للجدل المستمر بين المقهى والقصر.

وأول دروس رحلات السندباد «أن الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظنه حقيقة، وأنه لا نجاة لنا إلا إذا أقمنا فوق أرض صلبة»[١٢٩]. وثانيها «أن النوم لايجوز إذا وجبت اليقظة، وأنه لا يأس مع الحياة»[١٣٠]. وثالثها «أن الطعام غذاء عند الاعتدال ومهلكة عند النهم، ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه»[١٣١]. ورابعها «أن الإبقاء على التقاليد البالية سخف ومهلكة»[١٣٢]. وخامسها «أن الحرية حياة الروح، وأن الجنة نفسها لا تغنى عن الإنسان شيئا إذا خسر حريته»[١٣٣]. وسادسها «أن الإنسان قد تتاح له معجزة من المعجزات ولكن لايكفى أن يمارسها ويستعلى بها، وإنما عليه أن يقبل عليها بنور من الله يضئ قلبه»[١٣٤]. هذه الدروس الستة التى تناظرها حكايات السندباد الست التى قصها على السلطان تربط نص الرواية ببنية (البانتشاتانترا) فى محاولة فتح النص على تناظرات البنى السردية الكبرى فى (ألف

ليلة وليلة) وفى نظيرتها الهندية على السواء. وتقابلها كذلك عقبات الشيخ الست فى لقاء السندباد بالشيخ البلخى وقد اعتزم الارتحال من جديد. وأولى هذه العقبات هى:

«أن تغلق باب النعمة وتفتح باب الشدة، والثانية أن تغلق باب العز وتفتح باب الذل، والثالثة أن تغلق باب الراحة وتفتح باب الجهد، والرابعة أن تغلق باب النوم وتفتح باب السهر، والخامسة أن تغلق باب الغنى وتفتح باب الفقر، والسادسة أن تغلق باب الأمل وتفتح باب الاستعداد للموت»(١٣٥).

وهذه المقابلات بين:

الحكايات ⟵⟶ دروسها

العقبات ⟵⟶ اجتيازها

الموت ⟵⟶ الحياة

الواقع ⟵⟶ القص

ليست مقابلات بسيطة ولا تتم بشكل فردى، وإنما تتحقق كلها فى نوع من الاندغام والتكامل على مستويات عدة وفى جل الحكايات من ناحية، وبينها وبين بعضها من ناحية أخرى. لأن إفراد الحديث عنها فى نهاية الرواية لايعنى بأى حال من الأحوال أنها لم تكن كامنة ومتحققة بأشكال ودرجات مختلفة على مد متنها السردى. وتحققها غير المباشر هذا فى كل مستويات النص هو سر ثراء البنية السردية فى الرواية، ومفتاح الجدل بين عناصرها المتعددة ومستويات فاعليتها المتراكبة التى تفتح الواقع على النص، وترهف بالنص السردى خبرتنا به، وتعمق فهمنا له.

(١٦) نهاية الإطار المعكوسة وإخفاق شهريار:

وإذا ما انتقلنا الآن إلى النهاية، سنجد أن (ليالى ألف ليلة) تنتهى هى الأخرى بإغلاق القصة الإطار بعد أن طافت بنا، كالنص التراثى الأم، بين بداية الإطار ونهايته فى عوالم متراكبة من القص الساحر العجيب. ولكن شهريار الذى لم يحك علينا الحكايات، ولكنه عاشها وخبرها فى جولاته الليلية المتعددة ينتابه الضجر، لأنه قد أدرك أن الفساد كامن فى الإنسان مثله فى ذلك مثل الخير تماما. وحينما يصل إلى مرتبة الضجر، أو يقف فى موقف الضجر بالمعنى الصوفى، ينكشف عنه الحجاب ويدرك الحقيقة التى سعى دائما للبحث عنها. وهى حقيقة توشك أن تشكل عودة إلى نقطة الانطلاق، لأنها تكشف أن سير الداء هذه المرة فى بيته، كما كان من قبل فى بيته فى بداية القصة الإطار فى (ألف ليلة وليلة). ولكن شتان بين هذا الاكتشاف والاكتشاف الأول الذى أطلق العنان لشهوة الدم. لأن شهرزاد هذه المرة لاتخونه بالجسد كما خانته زوجه الأولى، ولكنها وقد أخلصت له بجسدها وأنسلته ثلاثة ذكور، قد منعت عنه قلبها، فكرست إحساسه بالذنب ولم تصفح عنه. وتتعمد الرواية توقيت هذه المصارحة بعد آخر قصصها وهى قصة السندباد، أو بالأحرى قصصه. فبعد استماعه إلى دروس السندباد وحكاياته العجيبة التى يصفها بأنها مثل حكايات شهرزاد، فتعترف له شهرزاد بأن الحكايات جميعها تصدر عن منبع واحد، حكاياتها وحكايات السندباد، يصارح شهريار زوجته بضجره، وبأن الماضى لايزال يؤرقه:

«ـ أوشكت أن أضجر من كل شئ.

فقالت بإشفاق:

ـ الحكيم لا يضجر يا مولاى.

فتساءل بامتعاض:

ـ أنا؟! الحكمة مطلب عسير، إنها لا تورث كما يورث العرش.

ـ المدينة اليوم تنعم بحكمك الصالح.

ـ والماضى يا شهرزاد؟

ـ التوبة الصادقة تمحق الماضى.

ـ وإن حفل بقتل الفتيات البريئات والأفذاذ من أهل الرأى؟

فقالت بصوت متهدج:

ـ التوبة الصادقة ...

ولكنه قاطعها:

ـ لا تحاولى خداعى يا شهرزاد.

ـ ولكنى يا مولاى أقولُ الحق.

فقال بخشونة وحزم:

ـ الحق أن جسمك مقبل وقلبك نافر.

فزعت كأنما تعرت فى الظلام، هتفت محتجة:

ـ مولاى!

ـ لست حكيما، ولكننى لست أحمق أيضا، طالما لمست احتقارك ونفورك.

تمزقت نبراتها وهى تقول:

ـ علم الله ..

لكنه قاطعها:

ـ لا تكذبى ولا تخافى، لقد عاشرت رجلا غارقا فى دماء الشهداء»[١٣٦].

فى هذا الحوار الذى تبدأ به (ليالى ألف ليلة) نهاية القصة الإطار فيها، نتعرف آليات عملية إعادة السلطة للرجل. ويبدأ هذا الحوار عمدا بعد مساواة حكايات شهرزاد بحكايات السندباد الذى كان حمالا فقيرا جاهلا من العامة حسب نص الرواية، ذهب هو الآخر ليتلقى بعض الدروس على يد الشيخ البلخى، ولكنه قنع «بمبادئ القراءة والدين شأن الكثيرين»[١٣٧]، وعمل حمالا حتى قرر السفر وعاد بعده بالمال والحكايات. فالنص يحرص على وضع حكايات السندباد، وهى حكايات من النوع الذى يتعمد بلورة أمثولات قصدية مقولبة، ولا يمكن أن ترقى إلى مستوى الحكايات الشهرزادية، ولكن تعمد رواية نجيب محفوظ المساواة بينها وبين حكايات شهرزاد له دلالته، خاصة لأن الرواية تجعل شهرزاد تعترف بأن جميع الحكايات: «تصدر عن منبع واحد يا مولاى»[١٣٨]، بما يوحى بأن حكاياتها لا تتميز عن حكايات غيرها من العامة، وبما يحيلنا إلى المنبع الأصلى الذى تصدر عنه المعرفة الدنيوية منها واللدنية فى النص وهو الشيخ البلخى/الرجل.

ويتعمد هذا الحوار الدال أن يكشف لنا عن أن شهرزاد تمارس النفاق مع زوجها اتقاء لشره، كأنه بذلك ينفى عنها ثقتها فى تربيتها له. كما يتيح الفرصة لشهريار فى الوقت نفسه ليبرهن على تفوقه عليها. لأن نفاقها لا ينطلى عليه، فهو يعرف أن الحكمة مطلب صعب، وشتان بين أن يصفك من يخشاك بالحكمة، وبين أن ترقى مجازها العسير. بل إنه يكشف فى هذا الحوار عن أنه قد ارتقى درجات فى معراج الحكمة ذاك، عندما أدرك أنها لاتورث كما يورث العرش، وأنها تقتضيه العفو عند المقدرة. لذلك يشعر شهريار حقيقة بالقلق، ويملك جسارة مواجهة الحقيقة وحده، لأنه لا يعترف فحسب بقتله للفتيات البريئات، وإنما بندمه على قتل الأفذاذ من أهل الرأى، وبقدرته على كشف خداع شهرزاد، ومعرفة حقيقة موقفها منه طوال الوقت. وكان طبيعيا أن تشعر شهرزاد بأنها تعرت من رداء نفاقها وكذبها، وهو لا يكتفى بمصارحتها بأنه يعرف حقيقة موقفها، ولكنه يسمو عليها فى هذا المجال لأنه يقرن المعرفة بالصفح، وهى التى لم تصفح عنه أبدا، ولا غفرت له مافعله ببنات جنسها. ويواصل شهريار الكشف عن تفوقه من حيث هو رجل على شهرزاد فى هذا الحوار عندما ينفى عن نفسه الحكمة، ولكن تصرفاته تشى بحكمته، فالحكمة الحقة لا تفصح عن نفسها فى

الأقوال وإنما تتجسد فى الأفعال. وهاهو شهريار يكشف لنا بأثر رجعى عن نبل موقفه إزاء معرفته لحقيقة مشاعر شهرزاد وهى التى حرصت على مداراتها، ولكنه أدرك نفورها منه واحتقارها له، ومع هذا أبقى عليها وقد كان باستطاعته الإطاحة بها. ويكشف شهريار لنا ولشهرزاد نفسها عن سر إبقائه عليها فنزداد له إجلالا:

«ـ أتدرين لم أبقيت عليك قريبا منى؟ لأننى وجدت فى نفورك عذابا متواصلا أستحقه، أما ما يحزننى فهو أننى أومن بأننى أستحق جزاءً أشد.

فلم تتمالك أن بكت، فقال برقة:

ـ إبك يا شهرزاد، فالبكاء أفضل من الكذب.

هتفت:

ـ لا أستطيع أن أتقلب فى نعمتك بعد الليلة..

فقال محتجا:

ـ القصر قصرك، وقصر ابنك الذى سيحكم المدينة غدا. أنا الذى يجب أن أذهب حاملا ماضى الدامى.

ـ مولاى!

ـ على مدى عشر سنوات عشت ممزقا بين الإغراء والواجب، أتذكر وأتناسى، أتأدب وأفجر، أمضى وأندم، أتقدم وأتأخر، أتعذب فى جميع الأحوال. آن لى أن أصغى إلى نداء الخلاص، نداء الحكمة ...

قالت بنبرة اعترافية:

ـ إنك تنبذنى، وقلبى يتفتح لك.

فقال بصرامة:

ـ لم أعد أبحث عن قلوب البشر.

ـ إنه قضاء معاكس يعبث بنا.

ـ علينا أن نرضى بما قدر لنا.

فقالت بمرارة:

ـ مكانى الطبيعى هو ظلك»[١٣٩].

يكشف لنا هذا الحوار عن أن شهريار قد ارتقى فعلا فى مدارج الحكمة، فقد أبقى على شهرزاد أداة لتعذيبه، وأنه وقد أدرك ثقل ذنوبه أراد التكفير عنها، وتحمل مسؤوليته كاملة. ولذلك، فما أن تبكى شهرزاد حتى يهتف بها: ابك ، فالبكاء أفضل من الكذب وأنبل. وقد عاش هو ألم الصدق مع النفس طوال السنوات العشر الماضية، وهى فى مستوى من مستويات القص فى الرواية سنوات البحث عبر الحكايات وبالحكايات. وهى هنا خبرات حياته التى تعرفنا فى حكايات النص بعض جوانبها، عن النفس وعن اليقين. وها هى ثمار اليقين العسير المنال تبدأ فى التساقط فى يديه فينصت لنداء الحكمة ولا يجد مناصا من التخلى عن عرض السلطة، فبهذا التخلى يحقق انتقامه من شهرزاد كما حققت هى انتقامها منه. لكن الفرق الجوهرى بين الانتقامين أن انتقام شهرزاد كان مرهونا بشهريار. أما انتقام شهريار، فإنه يتم بالرغم من شهرزاد، وبرفض قلبها بعدما تفتح له. وهى تدرك فداحة هذا الانتقام فتصرخ ملتاعة: «إنك تنبذنى وقلبى يتفتح لك»، فيرد عليها بصرامة بأنه لم يعد يبحث عن قلوب البشر، فقد تجاوز بارتقائه فى معراج الحكمة مراتب البشر العاديين واقترب من جوهر الإنسان الصافى. لكن شهرزاد لاتدرك هذا التغير الجوهرى الذى انتابه، فتتوسل إليه بأن مكانها الطبيعى هو ظله، بعد أن بقيت فى موقف البشر العاديين الذين تملؤهم المرارة والرغبة فى الانتقام والكراهية. ولذلك، كان رد شهريار عليها: «السلطان يجب أن يذهب بما فقد من أهلية، أما

الإنسان فعليه أن يجد خلاصه»[١٤٠]. ويهجر شهريار العرش والجاه بحثا عن هذا الخلاص الفردى للإنسان، ليؤكد بهذا الهجران ارتفاع الرجل فوق كل سلطان، لأن الرجل هو مصدر كل السلطات فى هذا القص الرسمى، بينما كانت المرأة هى مصدرها فى قص (ألف ليلة وليلة) الشعبى.

هوامش وإشارات

(١) راجع Ferial Ghazoul, "Poetic Logic in The Panchatantra and The Arabian Nights," Arab Studies Quarterly, Vol: 5, No: 1, Winter 1983, pp. 13-21.

(٢) **البانتشاتانترا أو الأسفار الهندية الخمسة** هو الكتاب القصصى الهندى الذى أخذ عنه عبدالله بن المقفع ترجمته العربية المعرفة باسم **كليلة ودمنة**.

(٣) راجع فريال غزول، المرجع السابق، ص ١٧.

(٤) المرجع نفسه، ص ١٧، ١٩.

(٥) المرجع نفسه، ص ٢١.

(٦) يفرق عدد من الدارسين المحدثين للنظرية النقدية النسائية بين طبيعة الرغبة الذكرية، وهى التى تتحكم بدورها فى بنية العلاقات بين الذكور، وطبيعة الرغبة الأنثوية التى تصوغ رؤية نسائية للعالم وللعلاقات بين البشر فيه. فبينما تعتمد الرغبة الذكرية، والفكر الأبوى كله، على الصراعية باعتبارها أساساً لبنية العلاقات الإنسانية، تعتمد الرغبة النسائية على التكافل والتعاضد، وتخلو إلى حد كبير من الصراعية. للمزيد من التفاصيل حول هذا الأمر راجع نقد توريل موى لنظرية الرغبة الذكرية المثلثة عند رينيه جيرار فى Toril Moi, "The Missing Mother: **The Oedipal Rivalries of René Girard**", Diacritics, Vol. 12, Summer 1982, p. 21-31 ودراسة ساره كوفمان: Sarah Kofman, "The Narcissistic Woman: Frued and Girard", Diacritics, Vol. 10, September 1980, pp. 37-45, وكذلك دراسة إيف سيدجويك Eve Kosofsky Sedgewick, "Gender Asymmetry and Erotic Triangles", in **Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire**, p. 21.

(٧) راجع St Elmo Nauman, **Dictionary of Asian Philosophy** (London, Routledge and Kegan Paul, 1979), p.21.

(٨) فريال غزول، المرجع السابق، ص ١٤.

(٩) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(١٠) راجع: E. M. Forster, **Aspects of the Novel** (London, Penguin Books, 1972)

(١١) Kathryn Hume, **Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature** (London, Methuen, 1984), p.164.

(١٢) راجع فى هذا المجال دراسة فريال غزول عن الجدل بين الإطار وعدد من القصص الأساسية فى (ألف ليلة وليلة) فى كتابها Ferial Jabouri Ghazoul, **The Arabian Nights: A Structural Analysis** (Cairo, National Commission for UNESCO, 1980).

(١٣) **ألف ليلة وليلة**، الجزء الرابع، طبعة مكتبة صبيح (القاهرة) وهذه هى الطبعة التى نأخذ عنها فى هذه الدراسة، ص ٣١٧.

(١٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٦) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٧) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٨) نجيب محفوظ، **ليالى ألف ليلة**، (القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٢).

(١٩) جبرا إبراهيم جبرا وعبدالرحمن منيف: **عالم بلاخرائط**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، فيها نوع من التناص مع **ألف ليلة وليلة** ومع **القصر المسحور** التى كتبها طه حسين مع توفيق الحكيم.

(٢٠) بدر الديب: **إعادة كتابة حاسب كريم الدين وملكة الحيات**، القاهرة، منشورات أصدقاء الكتاب، ١٩٩٠، وهى الكتاب الثانى من **وراء الكينونة** الذى صدر كتابه الأول بعنوان **أقسام وعزائم**. ولبدر الديب بالإضافة إلى ذلك عمل سردى آخر يقيم حواره التناصى الشيق مع **ألف ليلة وليلة** وهو عن الجارية تودد.

(٢١) تستعير ليانة بدر فى روايتها **عين المرآة**، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩١ دور شهرزاد التى تروى لرجلها الحكايات، وتدير به حوارا خصبا مع المأساة الفلسطينية الفاجعة فى تل الزعتر.

(٢٢) قدمت فريال غزول، وهى من أكثر نقاد جيلنا اهتماما بهذا النص الكبير، دراسة شيقة فى هذا المجال عن تأثير **ألف ليلة وليلة** على مسرحية وليام شكسبير **ترويض النمرة**، راجع: **"The Arabian Nights in Shakespearean Comedy: The Sleeper Awakened and The Taming of the Shrew"** in **The 1001 Nights: Critical Essays and Annotated Bibliography** (Cambridge, Mass, Dar Mahjar, 1983), pp. 58-70. كما قدمت كذلك دراسة أخرى عن تأثيرها على الكاتب الأرجنتينى الكبير خورجى لويس بورخيز والكاتب الأمريكى المعاصر جون بارث هى: **Dialectics of the Self and the Other: Arabian Tales in North American and South American Literature** "Paris, ICLA Con-

gress,1985". وهناك بالإضافة إلى ذلك كتاب محسن جاسم الموسوى، الوقوع فى دائرة السحر: ألف ليلة وليلة فى نظرية الأدب الإنجليزى، بغداد، دار الشئون الثقافية، ١٩٨٦.

(٢٣) **ألف ليلة وليلة**، الجزء الأول، ص ٤.

(٢٤) المرجع السابق، ص ٨ ، هذه هى بداية القصة الأولى فى **ألف ليلة وليلة** وهى أيضا الجملة التى يبدأ بها السرد فى كل ليلة من الليالى.

(٢٥) المرجع السابق، ص ٥.

(٢٦) نجيب محفوظ، **ليالى ألف ليلة**، ص ٥.

(٢٧) المرجع السابق، ص ٦.

(٢٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٢٩) المرجع السابق، ص ٧.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٨.

(٣١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣٣) **ألف ليلة وليلة**، الجزء الأول، ص ٢.

(٣٤) المرجع السابق، ص ٥.

(٣٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣٦) المرجع السابق، ص ٣.

(٣٧) نجيب محفوظ، **ليالى ألف ليلة**، ص ٩.

(٣٨) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣٩) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٤٠) المرجع السابق، ص ١٠.

(٤١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٤٢) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٤٣) من **زقاق المدق** إلى **أولاد حارتنا** ومن **حكايات حارتنا** حتى **الحرافيش**.

(٤٤) **ليالى ألف ليلة**، ص ١١.

(٤٥) راجع: Barbara Johnson, **The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading** (Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985), pp. 3-12 وتقيم باربرا جونسون بنية هذا الاختلاف على دراستها لكتاب رولان بارث المهم S/Z.

(٤٦) ليالى ألف ليلة، ص ٩٦.

(٤٧) المرجع نفسه، ص ١١٥.

(٤٨) المرجع نفسه، ص ١١٦.

(٤٩) المرجع نفسه، ص ١١٧.

(٥٠) المرجع نفسه، ص ١٨٤.

(٥١) المرجع نفسه، ص ١١.

(٥٢) ثمة أكثر من دراسة نقدية حديثة ترد لهذا النوع من الأدب اعتباره منها: Tzvetan Todorov, **The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre** (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975, Eric Rabkin, **The Fantastic in Literature** (Princeton, Princeton University Press, Press, 1976), Rosemary Jackson, **Fantasy: The Literature of Subversion** (London, Methuen, Kathryn Hume 1981) فى المرجع المشار إليه أعلاه.

(٥٣) Alain Robbe-Grillet, **For a New Novel: Essays on Fiction,** trans. Richard Howard (New York, Grove Press, 2965), p. 147. وقد نشر هذا المقتطف فى كتاب Kathryn Hume المشار إليه سابقا ص ٥.

(٥٤) Kathryn Hume, Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature, p. 11.

(٥٥) كما هو الحال عند Louis Vax, **L'art et la littérature fantastiques** (Paris, Presses Universitaires de France, 1960)
أو عند Brian Attebery, **The Fantasy Tradition in American Literature** (Bloomington, Univesity of Indiana Press, 1980) .

(٥٦) كما هو الحال عند W. R. Irwin, **The Game of the Impossible**: A Rhetoric of Fantasy (Urbana, University of Illonis Press, 1982).

(٥٧) كما هو الحال عند Eric S. Rabkin, **The Fantastic in Literature** (Princeton, Princeton University Press, 1976).

(٥٨) راجع: Tzvetan Todorov, **The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre,** trans. Richard Howard, (Ithaca, New York, Cornell University Press, 1975), pp. 25-32.

(٥٩) راجع Tzvetan Todorov, **The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre**, pp. 33-34.

(٦٠) راجع كتابيه Harold Bloom, The Anxiety of Influence (Oxford, Oxford University Press, 1973)

(٦١) **Agon: Towards a Theory of Revisionism** (Oxford, Oxford University Press, 1982)

Rosemary Jackson, **Fantasy: The Literature of subversion**, (London, Methuen, 1981), pp. 3-4.

(٦٢) للمزيد من التفاصيل، راجع المرجع السابق، ص ٢٦.

(٦٣) نجيب محفوظ، **ليالي ألف ليلة**، ص ١٥.

(٦٤) راجع، المرجع السابق، ص ٢١٩.

(٦٥) المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

(٦٦) المرجع نفسه، ص ١٥-١٦.

(٦٧) المرجع نفسه، ص ٣٤.

(٦٨) وهي من حكايات الليلة الثالثة، راجع **ألف ليلة وليلة**، الجزء الأول، ص ١٤-١٦.

(٦٩) نجيب محفوظ، **ليالي ألف ليلة**، ص ٤٠.

(٧٠) المرجع نفسه، ص ٤٩.

(٧١) المرجع نفسه، ص ٥١.

(٧٢) المرجع نفسه، ص ٥٣.

(٧٣) المرجع نفسه، ص ٣٧-٣٩.

(٧٤) المرجع نفسه، ص ٨٦-٨٧.

(٧٥) المرجع نفسه، ص ١٠٥.

(٧٦) المرجع نفسه، ص ٢٠٥-٢٠٦.

(٧٧) المرجع نفسه، ص ١٥٤-١٥٥.

(٧٨) المرجع نفسه، ص ١٥٢.

(٧٩) المرجع نفسه، ص ١٦٦.

(٨٠) المرجع نفسه، ص ١٨٥.

(٨١) المرجع نفسه، ص ٢٠٩.

(٨٢) المرجع نفسه، ص ٢٠٧.

(٨٣) المرجع نفسه، ص ٢١١.

(٨٤) المرجع نفسه، ص ٢٣٨.

(٨٥) المرجع نفسه، ص ٢٤٠.

(٨٦) المرجع نفسه، ص ٢٤٠-٢٤١.

(٨٧) المرجع نفسه، ص ٢٤٢.

(٨٨) المرجع نفسه، ص ٢٤٣.

(٨٩) المرجع نفسه، ص ٦٤.

(٩٠) المرجع نفسه، ص ١٥٥.

(٩١) المرجع نفسه، ص ٦٤.

(٩٢) المرجع نفسه، ص ٢٣.

(٩٣) المرجع نفسه، ص ٣٤.

(٩٤) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٩٥) المرجع نفسه، ص ٣٧-٣٨.

(٩٦) المرجع نفسه، ص ٤٩.

(٩٧) المرجع نفسه، ص ٥٣.

(٩٨) المرجع نفسه، ص ٥٧.

(٩٩) المرجع نفسه، ص ٦٠.

(١٠٠) المرجع نفسه، ص ٤٧.

(١٠١) المرجع نفسه، ص ٦٧.

(١٠٢) المرجع نفسه، ص ٦٨.
(١٠٣) المرجع نفسه، ص ٨٧.
(١٠٤) ليالي ألف ليلة وليلة، ج ١، ص ٦٤-٨٤.
(١٠٥) ليالي ألف ليلة، ص ١٥٢.
(١٠٦) المرجع نفسه، ص ٦٤.
(١٠٧) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(١٠٨) المرجع نفسه، ص ١١٠.
(١٠٩) المرجع نفسه، ص ١١٧.
(١١٠) المرجع نفسه، ص ١٢٤.
(١١١) المرجع نفسه، ص ١٥١.
(١١٢) المرجع نفسه، ص ١٥٣.
(١١٣) المرجع نفسه، ص ١٥٦.
(١١٤) المرجع نفسه، ص ١٥٩.
(١١٥) المرجع نفسه، ص ١٦٥.
(١١٦) المرجع نفسه، ص ١٦٩.
(١١٧) المرجع نفسه، ص ١٧٠-١٧١.
(١١٨) المرجع نفسه، ص ١٧٢.
(١١٩) المرجع نفسه، ص ٢٦٨.
(١٢٠) المرجع نفسه، ص ١٨١.
(١٢١) المرجع نفسه، ص ٢٠٠.
(١٢٢) المرجع نفسه، ص ١٨٦.
(١٢٣) المرجع نفسه، ص ١٩٧.
(١٢٤) المرجع نفسه، ص ٢٠٢.
(١٢٥) المرجع نفسه، ص ٢١٣.
(١٢٦) المرجع نفسه، ص ٣٦.
(١٢٧) المرجع نفسه، ص ٢٣٤.
(١٢٨) المرجع نفسه، ص ٢٣٨.
(١٢٩) المرجع نفسه، ص ٢٤٧.
(١٣٠) المرجع نفسه، ص ٢٤٨.
(١٣١) المرجع نفسه، ص ٢٤٩.
(١٣٢) المرجع نفسه، ص ٢٥٠.
(١٣٣) المرجع نفنه، ص ٢٥١.
(١٣٤) المرجع نفسه، ص ٢٥٢.
(١٣٥) المرجع نفسه، ص ٢٥٨.
(١٣٦) المرجع نفسه، ص ٢٥٤.
(١٣٧) المرجع نفسه، ص ١٣.
(١٣٨) المرجع نفسه، ص ٢٥٤.
(١٣٩) المرجع نفسه، ص ٢٥٥ و٢٥٦.
(١٤٠) المرجع نفسه، ص ٢٥٦.



الإبحار

فى ليالى سندباد الأدب الشعبى فاروق خورشيد..!

إبراهيم حلمى*



فى مفتتح القصة القصيرة المعنونة باسم «تساقط الكلمات»، فى المجموعة القصصية (جبال السأم)لفاروق خورشيد، يقول بطل هذه القصة:

«شيدت عالمى على دنيا من الكلمات. كلمة إلى جوار كلمة وتتخلق جملة، وجملة إلى جوار جملة وتتخلق فقرة، وفقرة إلى جوار فقرة وينبنى حوار أحتمى به من عصف الريح وعسف العاصفة.. والريح دائما يحوطنى، والعاصفة دائما تصرخ حولى صراخها المستمر»[1].

هذا الاستهلال القصصى الذى كتب ضمن «مونولوج» طويل لبطل القصة، لن يختلف فى كثير أو قليل لو جاءت كلماته ـ ذات يوم ـ على لسان فاروق خورشيد نفسه.. !

فعالم فاروق خورشيد معمار راسخ من الكلمات. هذا المعمار الذى يحمل من معان اغترفها من طابع التحدى وطابع الثبات اللذين لا يهزهما عزيف لزمهرير الرياح، ولا يزحزحهما لطم متوال للأمواج.. !

إنه عالم ذو حس «سندبادى» خاص، لا يستطيع أن يشق طريقه إلا مجداف ارتحل هنا وهناك، وضرب وجه الماء بقوة، وواجه الأخطار، واحتبس الأنفاس عند الضيق، وعند الشدة، وعند انعطافات سبل الحياة، من سبل مرغوبة مستهواة إلى سبل غير مرغوبة مزهود فيها. لكن المجداف لا يفتر عن الإبحار بقوة، ينتقل من جزيرة إلى جزيرة، ومن فوق ظهر أخطار مجهولة عائمة يقفز ليتسنم أخطاراً جديدة مستغلقة غائمة، لا يبالى بشراسة

* عضو بالمجلس الأعلى للثقافة ـ مذيع بالتلفزيون.

الأنواء من أجل الوصـــول إلى لحظة الاكـــتـــشـــاف للمجهول، قبل أن يطأ القدم يابس الشطآن، فتتبدد ساعتها كل عناءات المغامرة، وكل مرارة السعى الدءوب المتعطش إلى حلاوة بر الأمان..!

وعلى كثرة ما أبحر سندباد الأدب الشعبى فاروق خورشيد مستلهما، ومبدعا، وشارحا، ومفسرا لكثير من عيون مأثوراتنا الشعبية العربية، فسنحصر نطاق هذه الدراسة النقدية فى ثلاثة نماذج من نتاجه الأدبى. هذه النماذج الأدبية جاء نبعها الفياض مستقى من ليالى (ألف ليلة وليلة)، وهى جميعها ذات أغراض مختلفة وفق اختلاف الجمهرة المتلقِّية لها، وكذلك وفق القالب الأدبى الذى تصب وتتشكل فيه عصارات فكره وذوب وجدانه، سواء أكان ذلك قصصا يطالع فيها من يطالع استلهاما قصصيا، أو مشاهد مسرحية متولدة من رحم حكايات (ألف ليلة وليلة) المعطاء. هذه النمـاذج من أعمال فاروق خورشيد الأدبية هى:

١ ـ (الأميرة ذات الشعور والمارد).

٢ ـ (الجنى والكلب المسعور).

٣ ـ (حبظلم بظاظا).

وإذا كان فاروق خورشيد قد كتب من قبل عملين أدبيين آخرين دارا حول شخصية «على الزيبق المصرى»، وهى إحدى شخصيات (ألف ليلة وليلة) وكذلك السيرة الشعبية الشهيرة، فإن استلهام شخصية «الزيبق» فى قصتى فاروق خورشيد «على الزيبق» و«ملاعيب على الزيبق» كان من السيرة الشعبية وحدها دون سواها وليس من حكايات (الليـالى)، وبالتـالى فـإن ذلك الأمـر يخرجهما عن نطاق استلهام فاروق خورشيد حكايات (الليالى) نفسها.

أولا: ليالى دنيازاد تنافس ليالى شهر زاد..!

عندما كنا صغارا، كنا نرى شخصية السندباد البحرى يحمل فوق ظهره «بقجة» هى من لوازم السفر والترحال عبر البحار السبعة والأسفار السبعة، من خلال رسوم من يستلهمون أسفاره وحكاياته المثيرة التى كانت ترويها شهرزاد حكَّاءة (الليالى) كل ليلة.

أما فى استلهام فاروق خورشيد حكايات (الليالى) للأطفال، نجده يحمل عدسة مكبرة يرى بها شخصية جديدة لم يقف عندها غيره بالتأمل المتمهل. إنها شخصية «دنيازاد»؛ تلك الطفلة الصغيرة أخت «شهرزاد» التى أتى بهـا حكَّاء (الليـالى) فى بداية حكاياته، ثم نسيها فى خضم صراعات البشر والحيوانات والطيور والجن وسائر أنواع المتصارعين داخل الحكايات.

إن «دنيـازاد» دنيـا من الفـضـول و التـسـاؤل والاستفسار والبحث عن المعانى المستغلقة على إدراك الطفولة، التى تسعى فى شغف إلى فهم كل ما يحيط بعالم الأطفال من مفردات ومفاهيم وقيم ومثل ودروس وعبر تتناثر هنا وهناك بين السطور والصفحات. «ودنيازاد» فى إبداع فاروق خورشيد القصصى ذات حضور قوى من حيث هى طفلة؛ الأمر الذى يجعل الطفل، أى طفل، يقبل على هذا العمل مستمتعا بذلك النوع من الاستلهام القصصى، لأنه يجد نفسه كائنا مهما. هذا الكائن تتمحور حوله الوقائع والأحداث، لا مجرد متلق لها ومقحماً لاجترار الليالى اجتراراً..!

من هـنا تسـتطـيع ليـالى «دنيـازاد» أن تنافس بجدارة ليالى «شهرزاد»، إن لم تكن عند الأطفال محببة وأثيرة.

البناء القصصى فى الأميرة ذات الشعور والمارد:

يأخذ البناء القصصى فى قصة «الأميرة ذات الشعور والمارد» طابع الحكى الذى تتسم به حكايات (الليـالى)، فـالحكَّاءة هى حكَّاءة الليـالى «شـهـرزاد» نفسها، والمستمع إلى حكاياتها «شهريار» هو «شهريار»

حكايات (ألف ليلة وليلة) نفسه، مضافا إليهما الطفلة «دنيازاد» صاحبة الفضول النهم إلى المعرفة والتساؤل المفضى إلى الفهم. وعلى الرغم من ذلك، فإن إبداع فاروق خورشيد له بناء خاص يتفرد به بعيدا عن حكايات (الليالى) ذاتها.

لقد اختار فاروق خورشيد بداية قصته من محيط مضطرب زاخر بالأمواج المتلاطمة والعباب، ومع ذلك سار بقاربه فى سلامة وهدوء أمام أنظار جمهوره من الأطفال كأنما يسير ويبحر به فى جدول رقراق..!

لقد اختار أن يبدأ قصته بحكاية الملك شاه زمان. وحكاية هذا الملك كما ترويها حكايات (الليالى) تنبنى على الصدفة. فلولا الصدفة ما كان لهذا الملك أن يكتشف فجأة أثناء رحلته لزيارة أخيه الأكبر أنه نسى حاجة، وعند عودته إلى قصره اكتشف مصيبة الخيانة الزوجية؛ فها هى الزوجة يجدها فى فراشه معانقة عبداً أسود من العبيد، وتصف الحكاية رد فعل هذا الملك قائلة:

«فلما رأى هذا اسودت الدنيا فى وجهه وقال فى نفسه إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخى مدة، ثم إنه سلَّ سيفه، وضرب الاثنين؛ فقتلهما فى الفراش»[٢].

ومشكلة هذه اللقطة الفنية أنها شائكة ودامية، ولا تحتملها البراءة الطفولية التى لم تتفتح بعد على سوءات الكبار. فكيف إذن عبر فاروق خورشيد هذا المنعطف الأخلاقى المدمر أمام أعين الصغار؟

إن عودة «شاه زمان» عند فاروق خورشيد لم تكن لشيء نسيه فجأة، وإنما عاد لأنه أوحشته زوجه الملكة، فأراد أن يتزود منها بنظرة وداع ويعود إلى القافلة قبل الصباح، غير أن الملك «شاه زمان» فوجيء بمظاهر البهجة والفرح تملأ جنبات القصر، ويصدمه ذلك الحوار الذى دار بين الوصيفة والملكة التى طفقت تتململ من تكبيل حريتها داخل القصر، بالرغم من النعم والمأكولات وأطيب الملابس وأفخر المجوهرات التى تملأ القصر؛ حيث يقول فاروق خورشيد على لسان الملكة الرافضة النعم المادية والحسية مقارنة بما يفعله بها سيدها الملك وولى نعمتها:

«قالت الملكة: ولكنه يحرِّم علينا كل متع الحياة. فأنا وأنا الملكة سجينة هذا القصر لا أرى شيئا ولا أسمع شيئا، ولا أعيش إلا له وحده.. لا القصر يهم ولا النعم من المأكولات والمشروبات والجواهر لها قيمة عندى، أنا أسيرة هنا، عبدة، جارية. قالت الوصيفة محتجَّة: ولكنك الملكة. قالت الملكة: ولكنى أقل من أية واحدة منكن، فأنا وحدى التى عليها دائما أن تمثل دور الزوجة المحبة، وأنا أكرهه، أكرهه، أكرهه»[٣].

إن الملكة الخائنة عند فاروق خورشيد من وجهة نظر الملك (شاه زمان)، هى الكارهة الحياة معه، فهى تعيش بوجهين مع زوجها الملك، وليست الخائنة له فى فراشه مع عبد أسود وفق رؤية حكّاء (الليالى). وعند هذا الحد نلمح فائدة مصفاة فاروق خورشيد فى استبعاد ما لا يجوز أن يروى للأطفال من مواقف قد تدمر ولا تبنى فى شخصية الطفل اللينة، التى لا تحتمل ما يحتمله عالم الكبار من مواقف مأساوية خشنة، تصدم عالم الطفولة المتفتح والمقبل على الدنيا ومباهجها.

وفى هذا العالم الطفولى، يبحر فاروق خورشيد فى خضم الأفكار الفلسفية ويبسطها فى ذهن الأطفال. ففى قصة «الأميرة ذات الشعور» تتعجب دنيازاد من هروب الملكين من ملكهما بعد أن واجها المشكلة نفسها كلاهما. يقول فاروق خورشيد طارحاً مشكلة الهروب من مواجهة المشاكل ومراوغتها:

«قال (شهريار): لا مهرب لإنسان أو ملك من إرادة الله وأمره. قالت (دنيازاد): لم أفهم ياعم. تنهد (شهريار) وهو ينظر فى عينى (دنيازاد) البريئتين المتسائلتين وقال: يا ابنتى الصغيرة، هل تستطيعين الطيران فى السماء أو الغوص فى الماء والحياة مع الأسماك؟ قالت (دنيازاد): لا يا عم. قال (شهريار): فهكذا خلقك الله. أن تعيشى فوق الأرض الثابتة التى تتحركين فوقها بقدميك. قالت: (دنيازاد): صحيح يا عم. قال (شهريار): فنحن نقبل ما تأتى بها الأقدار، ولكننا نحاول أن نهرب منها، ولكن قدرتنا محدودة، فنحن مهما فعلنا بقدراتنا المحدودة لا مهرب لنا منها أبدا»[٤].

وعندما يتعرض فاروق خورشيد فى إبداعه لظهور إحدى الشخصيات المحورية فى القصة من الجن، يتوقف عند مفهوم الجن أمام عقول الصغار ملقيا ببقعة ضوء فى نسيجه القصصى على عالم الجن؛ حيث تمتلىء أفكار الصغار بتصورات مشوهة عن هذا العالم الغريب.غير أن فاروق خورشيد يبسّط للأطفال الصورة قائلا على لسان شهرزاد وواضعا بعض الحقائق أمامهم:

«الجنى مخلوق من مخلوقات الله ولكننا الآن لا نراه. وفى الزمن القديم قبل نزول القرآن الكريم على رسول الله سيدنا (محمد) عليه الصلاة والسلام كان الجن والشياطين يملؤون الدنيا سماءها وأرضها ولكن رحمة الله بالناس بعد نزول الإسلام حجبتْ الجن عن الناس»[٥].

هذه الفقرة من أميز فقرات قصة «الأميرة ذات الشعور والمارد»، وذلك لما لها من هدف تعليمى لأذهان الأطفال، فضلا عما تؤكده من معنى مهم ينفى ظهور الجن للبشر بعد الإسلام، فغالبا ما تنتشر بين الأطفال مسألة رؤية أحدهم عفريتا أو جنيا، مما يزعزع الاطمئنان فى نفوس الأطفال، ويبعث فيها قلقا واضطرابا وخوفا دائما من الأماكن المنعزلة أو التى يحيط بها لفيف من الظلام الحالك، أو حتى دون ذلك بكثير من غبشات الظلام.وللمرة الثانية يستطيع فاروق خورشيد أن يتجنب دوامة من دوامات الأدب الشعبى إذا ما سبح فيها طفل من الأطفال، وهى دوامة الجنس وممارسته فى إحدى حكاياته فى (الليالى).

ففرار الملكين من مشكلتهما جعلهما يقابلان صبية حملها جنى فى علبة، وراح الجنى يغط فى نوم عميق، عندئذ ـ كما تقول حكاية (الليالى):

«قالت: ارصعا رصعا عنيفا وإلا أُنبِّه عليكما العفريت. فمن خوفهما قال الملك (شهريار) لأخيه الملك (شاه زمان): يا أخى افعل ما أمرتك به. فقال: لا أفعل حتى تفعل أنت قبلى. وأخذا يتغامزان على نكاحها. فقالت لهما ما أراكما تتغامزان فإن لم تتقدما وتفعلا وإلا نبّهت عليكما العفريت. فمن خوفهما من الجنى فعلا ما أمرتهما به»[٦].

أما هذا الموقف فى إبداع فاروق خورشيد فإنه يختلف تماما، وإن كان لا يفقده عنصر توتر الموقف نفسه. فبدلا من فعل الرصع أو الممارسة الجنسية، يستبدل فاروق خورشيد به موقف طلب الفتاة منهما أن يقوما بتسريح شعرها وتضفيرها وعقصه بخاتميهما. لكن فاروق خورشيد يرفض بتر هذه اللقطة الفنية لما فيها من ثراء جعله يناقش قضية حرية المرأة وتكبيلها بقيود مما نسمعه فى هذه الأيام بصرخات محمومة تريد من المجتمع أن يرتد إلى عصر مشربيات الحريم..!

فالفتاة تطلب من الجنى حريتها ولا تريد كنوزه المخبوءة فى المغارات والجبال والكهوف والبحار والمحيطات،

وهى نموذج يريد فاروق خورشيد أن يؤكده فى قصته؛ حيث يقول على لسان الفتاة التى تخاطب الجنى مختطفها مطالبة:

«حريتى، وأن يكون أمرى بيدى، فهذا عندى أغلى من كل كنوز العالم، وأروع عندى من كل السلطة والقوة والجاه.. أنا أطيعك لأننى لا أقوى على مخالفتك، ولكنى لا أحبك ولن أحبك وأنت سجانى وآسرى»[٧].

وكما تنفتح حكايات (ألف ليلة وليلة) على حكايات فرعية يأخذ إبداع فاروق خورشيد فى الانفتاح على حكايتين هما «الحمار والثور» و«الديك والكلب» الثريتين بالأحداث وبالمواقف. إن طرح فاروق خورشيد فى قصته حكايتين من حكايات الحيوان أمام الأطفال يفتح مجالا خصبا عن طريق بطلته الطفلة دنيازاد إلى حقيقة لغة الحيوان؛ هل هى لغة قائمة ولها مفرادتها أم أنها مجرد خيال فى خيال، وهو أمر يشغل كثيرا ذهن الأطفال. هنا يفسر فاروق خورشيد هذه المسألة للأطفال على لسان الملك شهريار قائلا:

«الحيوانات والطيور يا دنيازاد لا تتكلم لغة الإنسان، فللإنسان لغته، ولكل حيوان أو طير لغته التى يتحدث بها بينه وبين أمثاله من الحيوانات والطيور. قالت دنيازاد فى حيرة: ولكنى لا أسمعها تتكلم، قطتى بسبس تموء والكلب صخر ينبح، ولكنى لم أسمعهما أبداً يتكلمان. عاد شهريار يضحك من كل قلبه وهو يقول فى رقة: القطط تعرف ما تقوله القطط الأخرى، كما تعرفين أنت ما تقوله شهرزاد، ولو القطة بسبس فى مكانك؛ ما فهمت كلام شهرزاد، ولكن كل القطط تقول لبعضها عن مكان الطعام وتحذر من الخطر وتنذر بعضها حين يقترب منها، وكذلك الطيور والنمل وكل شيء حى، لكل حى لغته. أما أنت فلن تفهمى هذه اللغة»[٨].

ومن خلال عنوان قصة «الديك والكلب»، يطرح فاروق خورشيد قضية الفضول والمعرفة وحدودهما عند الإنسان. ففى حكايات (الليالى) نلمح نموذجا للمرأة الفضولية التى لا يهمها أن تضحى بحياة زوجها فى مقابل معرفة سر باح به الحيوان وعرفه الزوج، وهو المضمون ذاته الذى حرص على إبرازه فاروق خوشيد فى إبداعه القصصى للأطفال.

لكن لئلا يخمد فاروق خورشيد جذوة المعرفة والتساؤل عند الأطفال، فقد حرص على أن يضع حدودا فاصلة بين الفضول وحب المعرفة رابطا بين الهدف الذى ترمى إليه شهرزاد بالزواج من شهريار ومعرفته عن قرب، وفضول النساء ممثلا فى الزوج التى فى قصة «الثور والحمار»؛ فيقول فاروق خورشيد على لسان شهرزاد موضحا:

«ما أريده هو أن أتمكن من معرفة الملك عن قرب،فهو لا يفعل هذه الفعال لشر تأصل فيه، وإنما ظنى أنه يحس بالوحدة وبالملل، وظنى أنه فقد ثقته فى الناس جميعا، عسى أن أتمكن من القضاء على الوحدة والملل بما لدى من ذخيرة كبيرة من الحكايات والعبر، وعسى أن أعيد ثقته فى الناس حين أفتح له باب الحكايات ليدخل إليه فى حجرته كل الناس فى كل العصور والأزمان، وهم فى كل أحوالهم من فرح وسرور، ومن ثقة وغدر، ومن شجاعة وجبن، فيتقبل الناس كما هم بقوتهم وضعفهم، بنبالتهم وخستهم، بجرأتهم وتخاذلهم، بحبهم وكراهيتهم»[٩].

رسم الشخصيات المحورية فى قصة الأميرة ذات الشعور:

الشخصيات الرئيسية للحكى فى هذه القصة ثلاث هم شهرزاد ودنيازاد وشهريار الملك وإن اختلف دور كل منهم فى دفع نبض الحكى ذاته فى عروق وشرايين القصة.

أما شخصيات الأحداث فمتعددة داخل القصة التى تتفرع إلى قصص متشعبة كثيرة.

ويمكننا أن نقف عند تحديد ملامح شخصيات القصة على النحو الآتى:

أ ـ شخصية شهرزاد:

تتحدد ملامح شخصية شهرزاد فى إيمانها بالحب والحنان، وإن كانت دائمة الخوف من بطش الملك شهريار وقتلها. وهى كالطبيبة النفسانية تضع يدها على موطن عقدة الملك شهريار، ولكنها تتصرف معه بحكمة بالغة، نظرا لثقافتها الحالية. وتعد شخصية شهرزاد معادلة موضوعية لكل النساء البغيضات فى القصة.

ب ـ شخصية دنيازاد:

هى طفلة شغوفة بالحكايات، وحادة الذكاء، وتحاول أن تفهم عالم الكبار وإن كانت تستنكر فى هذا العالم التظاهر، وعدم الصدق. وتتصرف شخصية دنيازاد بعفوية الطفولة وبصدقها النقى، وتعبر عمّا يجيش بداخلها من مشاعر بغير موانع أو عوائق، وهى فى جملتها تمثل الطفولة الحقة.

جـ ـ شخصية شهريار:

يحمل شهريار ملامح الشخصية نفسها التى حملها فى حكايات (الليالى)، فهو أيضا مخدوع فى زوجه وإن اختلف شكل هذا الخداع عن حكايات (الليالى)، وهو لا يعتقد فى وجود الحب. إنه مجرد أوهام. وهو إنسان صارم، ويكره الغش والخداع والكذب، ويعيش حياة كلها تعاسة، ويهرب من مواجهة الحقيقة بسبب مرارتها، وكثيرا ما يتألم عندما تضع زوجه شهرزاد يدها على موضع الجرح النفسى له. ونظرته إلى عالم النساء يشوبها الاختلال؛ حيث يرى المرأة مخلوقاً غادراً حتى ولو كانت فى صورة طفلة صغيرة..!

وتنعكس هذه الصورة ويشيع مناخها العام فيما حوله، فيتحول إلى إنسان مستبد برأيه، ولا يعنيه حكم شعبه عليه ولا حكم التاريخ على سلطانه.

د ـ شخصية شاه زمان:

يكاد يكون نسخة مكررة من شهريار، وإن كان أكثر انطوائية من أخيه الملك شهريار، لذا سرعان ما يسدل عليه الستار فور تصعيد الحدث الدرامى بتأكيد فعل الخيانة عند المرأة وفعل الإرادة لها.

هـ ـ الأميرة ذات الشعور:

جميلة وذكية، ولا تخضع لقوة قاهرة مهما بلغت ضراوتها، وتسعى إلى تأكيد شخصيتها أمام القوة القاهرة لها من عالم الجن أو الرجال.

البناء القصصى فى «الجنى والكلب المسعور»:

من حيث الشكل، لا تختلف فى كثير هذه المجموعة القصصية للأطفال عن سابقتها، مما يرجح أن المجموعتين كتبتا على أنهما مجموعة واحدة فى كتاب واحد، لكن شروط الطبع والتوزيع هى التى تحكمت فى الشكل، فجعلت من الكتاب الواحد كتابين، وإن فصل بين إصدارهما أربعة شهور كاملة من حيث الزمن.

وتقف هذه المجموعة عند الحكاية الأولى فى (الليالى)، وهى «حكاية التاجر مع العفريت»، التى تتفرع منها مجموعة من الحكايات القصيرة ذات

المضامين المختلفة، والحكاية فى مفهومها وتعريفها الصحيحين عند فاروق خورشيد ليستا إبحاراً فى بحار التسلية وقت السمر. وإنما الحكاية دروس وعبر لا تقل فى مكانتها عن قيمة التاريخ للإنسان نفسه. يقول فاروق خورشيد على لسان شهرزاد مفسراً ذلك أمام دنيازاد الطفلة:

«الحكاية يا أخت هى أحلى ما فى حياة الإنسان، هى كل خبرته مع الحياة ومع اليأس، ولو فهمها لجنّبته الكثير من الأخطاء، ومن التجارب التى تنتهى إلى أخطاء مارسها من سبقوه. فلو وعى الإنسان حقيقة الحكاية التى تُحْكى له وفهم أهميتها ومعناها لكتبها بارزة واضحة أمام عينيه، كمن يكتب بالإبر التى توقظ بوخزها وحدتها كل وعى، على محاجر العيون»(١٠).

وفى حكايات (الليالى) تنتشر مواقف عددة يبرز فيها السحر ويلعب دوراً كبيراً فى تسيير وتوجيه دفة الأحداث. ويتناول فاروق خورشيد حكاية «الشيخ صاحب الغزالة» التى أساسها غزالة مسحورة؛ مما يطرح أمام أذهان الأطفال مسألة السحر والسحرة، وكم الحقيقة والزيف فى ذلك. يقول فاروق خورشيد على لسان شهرزاد متناولا بالإيضاح من خلال الحوار مفهوم السحر والسحرة:

«الساحر هنا أعنى هذا الرجل صاحب العمامة الضخمة لا يقدم علما ولا سحراً وإنما هى خفة يد وسرعة حركة، و أشياء معدة من قبل، وحركات تمرن عليها، أما السحر الذى أعنيه فهو هذه القدرة فى الأشياء والناس التى تعلمها إناس وكتموها عن الآخرين، واستغلوها فى التأثير على الأشياء الأخرى والناس الآخرين ولم تعرف حقيقتها بعد، وحين نعرف حقيقتها تغدو كالطب علما، وتخرج من عالم السحر إلى الأبد.. أما وهى ما زالت معرفة محجوبة عنا فستظل غامضة ومدهشة وسنظل نسميه سحراً»(١١).

إن فاروق خورشيد ينأى بقصصه بعيداً عن بحر السحر الذى أغرق الحكايات القديمة بطوفان كبير، نظراً لغرق العصور القديمة فى لُجج لزجة من الجهل بأسرار الطبيعة والمعرفة والعلم.

أسلوب فاروق خورشيد فى العرض الفنى للأطفال:

اقترب كثيرا فاروق خورشيد من روح حكايات (ألف ليلة وليلة) فى إبداعيه القصصيين للأطفال، واتخذ من طابع الحكى الذى تتسم به حكايات (الليالى) طابعاً مشابهاً لقصصه، وهو الطابع الأثير عند الأطفال والمحبب لديهم، لأنه قريب إلى وجدانهم وسمعهم عند سماعهم حكاية ما. ولم يقف فاروق خورشيد عند حدود رسم صورة الطفولة بأنها متلقية ومستقبلة، بل جعل الطفل فى قصته محفزاً لتحريك الحكاية التى تُحْكَى له ومناقشا لها فى كل دقائقها.

وداخل عالم الطفولة البرىء المؤهل لغرس المثل والقيم الإنسانية النبيلة، استطاع فاروق خورشيد أن يجوبه زارعا بعض القيم والمثل المحببة، واستطاع أن يضفّرها فى نسيجه الفنى مثل: بث حب التساؤل بين الأطفال والكبار، وحب المعرفة، وإعلاء قيمة الحرية، ونبذ أفكار السادية وقهر المرأة عنوة، والاهتمام بثقافة المرأة، والتندر على الغباء، ونبذ عقاب الأطفال، وإظهار مدى التزام الإنسان بكلمته ووعده، والحث على فضيلة المشاركة الجماعية، ومساعدة المرضى وتقديم عمل المعروف للمحتاجين، وقيم أخرى عدة يحتاجها عالم الأطفال اليوم دونما إقحام أو افتعال، مثلما كان يفعل فى الماضى

كامل الكيلانى ومحمد فريد أبو حديد، ومثلما يفعل الآن عبد التواب يوسف ويعقوب الشارونى وفاروق خورشيد من غرس صحى وفنى سليم لمثل هذه القيم والمبادىء الإنسانية فى سهولة ويسر. وعلى الرغم من اقتراب إبداع فاروق خورشيد من روح حكايات (ألف ليلةوليلة)، إلا أنه يبتعد عنها تماما من حيث أسلوب اللغة. فعند فاروق خورشيد اهتمام حافل بالبناء اللغوى والتراكيب اللفظية التى تجنح إلى البساطة، وهى مهمة نجح فيها فى إيصال عالم الطفولة بجمال اللغة العربية، وهو أمر لا يلتفت له المهتمون بقصص الأطفال فى عالم اليوم بحجة تبسيط الأمر أمام عقلية الطفل التى لم تنضج بعد. لكن فاروق خورشيد يضع بإبراز جمال اللغة العربية تحديا جديدا أمام كتّاب قصص الأطفال، وهو تحد من ذلك النوع «السندبادى» الذى يقدم على المخاطرة المحسوبة أمام الأطفال، وهو على يقين تام من جدوى حصاد النتائج أنها لن تكون حصاداً للهشيم..!!

وعلى كثرة ما تتناوله هاتان المجموعتان القصصيتان للأطفال من قصص مستوحاة من حكايات (ألف ليلة وليلة)، إلا أن فاروق خورشيد يسلك فيهما طريقا مميزا خاصا به.

ثانيا: الكومبارس «حبظلم بظاظا» يصبح بطلا..!:

من يبحث عن شخصية «حبظلم بظاظا» فى حكايات (ألف ليلة وليلة) يجدها منزوية، وفوقها بقعة من الضوء شاحبة، مثلما يحدث فى عالم المسرح من استئثار البطل بكل هالات الإضاءة ليبعدها عن سائر الزملاء من «الكومبارس» ممن يقفون لبرهة فى مشهد فنى طويل فوق خشبة المسرح.

و«حبظلم بظاظا» شخصية لم يقف عندها كثيرا حكّاء (ألف ليلة وليلة) فى إبداعه الشعبى فى حكاية «علاء الدين أبى الشامات». فكل ما قيل عنه أنه ابن الأمير «خالد» والى بغداد، وأمه تسمى «خاتون»، وأراد أبوه أن يزوّجه على الرغم من قبح منظره وسنى عمره العشرين وعدم معرفته ركوب الخيل على خلاف أبيه الفارس المغوار. وفى إحدى الليالى نام «حبظلم بظاظا»، وكما يقول حكّاء (الليالى) فى اللية (٣٠٢):

«فاحتلم، فأخبر والدته بذلك، ففرحت، وأخبرت والده بذلك، وقالت مرادى أن تزوجه فإنه صار يستحق الزواج، فقال لها: هذا قبيح المنظر كريه الرائحة دنس وحش لا تقبله واحدة من النساء»[١٢].

وعندئذ، قرر أبوه أن يشترى له جارية أعجبت حبظلم بظاظا تدعى «ياسمين»، غير أن الجارية تطير من يديه فى مزاد بسوق بيع الجوارى ويشتريها «علاء الدين أبو الشامات»، مما يغرق حبظلم بظاظا فى الهم وانقطاع الزاد حزنا وكمدا على فقد ياسمين الجارية الجميلة.

وباستخدام بعض الحيل والملاعيب تم الإيقاع بعلاء الدين أبى الشامات فى تهمة سرقة أمتعة الخليفة وإرجاع الجارية ياسمين إلى حبظلم بظاظا عنوة، غير أنه لم ينعم بما استلب فمات[١٣].

من خلال هذا العرض الموجز نلمح أن حبظلم بظاظا لم يكن له دور رئيسى فى أحداث الحكاية.، وقف به حكّاء (الليالى) عند حدود دور «الكومبارس» الهزيل أمام أبطال الحكاية مثل علاء الدين أبى الشامات أو أحمد قماقم السرّاق أو ياسمين أو حسن مريم أو زبيدة العودية، وغيرهم من أبطال كان لهم دورهم فى أحداث الحكاية وتفاصيلها المتشعبة الكثيرة.

أما حبظلم بظاظا عند فاروق خورشيد، فيخرج من منطقة الظل إلى حيز النور، ويستحوذ على مساحة مسرحية كبيرة بمونولوجات طويلة تبلغ صفحات عدة. بل يدخل بتعريفه نفسه للجمهور فى بداية المسرحية، وقبل ختام مسرحية أخرى لفاروق خورشيد تحمل اسم

(ثالثا وأخيرا) مع شخصيات تراثية عدة مثل «أيوب» و«سيف بن ذى يزن»؛ حيث يتصور نفسه أنه امتلك كل شيء، لأنه موجود فى كل عصر، وكل جيل وكل زمان . ولذلك، حرص فاروق خورشيد على أن يبحر من خلال شخصية حبظلم بظاظا عبر الشخصيات وعبر الزمن. فالملابس تاريخية وعصرية فى آن، وهى كما تتسم بسمات العصر العباسى فإنها تتداخل مع ملابس أخرى كالتايير والبذلة الرجالى والباروكة والآلة الكاتبة التى لا تبرح المكان فى المشهد الأخير من المسرحية.

وعندما يقدّم فاروق خورشيد شخصية حبظلم بظاظا، فإنه يقدّمه بمونولوج طويل ينم عن مدى تورم هذه الشخصية داخل المجتمع عبر الزمن الحاضر والماضى، لذا يقول عن نفسه فى مفتتح المسرحية:

«أحب أن أقدم لكم نفسى.. فأنا حبظلم بظاظا الحادى عشر.. وأنا نفسى حبظلم بظاظا الأول، وأنا ذاتى حبظلم بظاظا الثانى.. ومن الواضح أننى حبظلم بظاظا الثالث والرابع إلى الحادى عشر... الفكرة فى حد ذاتها جيدة.. أن أكون أحد عشر كوكبا.. والفكرة الأكثر جودة أن أكون الشمس والقمر أيضا.. فأنا إذن وكما ترون.. حبظلم بظاظا.. وقد جئت إليكم تحت إلحاحكم الشديد لأعلمكم الحكمة والفطانة، فمن فمى هذا تنبت الحكمة فى كل قلب.. ومن كلماتى ينبثق النور والعلم»(١٤).

إن حبظلم بظاظا فى إبداع فاروق خورشيد يأخذ جانبا منزويا بعيدا عن التفاعل بالحوار مع باقى شخصيات المسرحية، ولكنه يجعل المشاهد يحس أنه وراء كل حدث وكل موقف وكل فعل وكل شخصية فى المسرحية؛ فهو الوحيد الذى تتجمع بين يديه كل الخيوط. وحتى فى المشاهد التى لا يظهر فيها نجده يلقى فيها بظله. وعند ظهوره يعلق على الأحداث مثلما يعلق راوى المسرح الملحمى عند برتولد بريخت وغيره ويخاطب ـ أحيانا ـ الجمهور لكسر قاعدة الإيهام بالتشخيص والتمثيل، فهو يطلب من الجمهور فى مرة عدم التصفيق، لأن ذلك الأمر ممنوع فى قاعة العرض، ويرشدهم إلى قاعة أخرى مجاورة مخصصة للتصفيق..!!

وحبظلم بظاظا لا تعجبه أشياء كثيرة تدور من حوله. وقد تكون هذه الأشياء عادية لاختلاف الأمزجة والطبائع والمكونات النفسية، بل يتندر حبظلم بظاظا على أحد هذه المشاهد التى كتبها فاروق خورشيد نفسه، فكأنما حبظلم بظاظا بنزعة شيطانية منه يتمرد على مبدعه الذى أخرجه من فكره ليكون مجسدا أمام الناس، وكتلة ملتهبة من شرور وأمراض العصر وكل عصر. لقد تجلى هذا واضحا فى المشهد الخاص بسوق النخاسة؛ حيث الجوارى والبيع والشراء والمزادات التى ينتصر فيها من يملك أكثر من غيره دراهم ودنانير؛ فهو يقول معلقا على هذا المشهد للجمهور:

«هذا مشهد سخيف، وتقليدى.. أعرف هذا وإنما أردت فقط أن تعرفوا ياسمين وأن تعرفوا من هى؟ وكيف التقينا؟ ألا يستحق هذا كله عناء المشهد؟. ثم إن رؤية ياسمين نفسها تكفى.. أليس كذلك؟ أتفضلون أن أعيد عليكم هذا المشهد لتنعموا برؤيتها؟ طبعا.. طبعا.. إن لم تقلها ألسنتكم الوقورة فإن قلوبكم تهتز بالرغبة تقولها مع كل دقة من دقاتها.. لا تنكروا أيها السادة، إننى أسمعها.. إننى أعرف لغتها وأفهمها.. ثم إن عملى فى الحياة هو أن أدرك متى تدق هذه القلوب وكيف»(١٥).

إن شخصية حبظلم بظاظا تتمنطق بمنطق القوادين الذين يلعبون بالغرائز، سواء غرائز شخوص المسرحية أو غرائز ضعاف النفوس من المتفرجين. وشخصية لها مثل

هذا التكوين والمزاج النفسى لا تأتلف مع أبطال الملاعيب والمناصف التى طالما أعجب بها العامة فى حكايات (ألف ليلة وليلة) وبعض السير الشعبية التى عششت فى الوجدان الشعبى. يقول فاروق خورشيد على لسان حبظلم بظاظا مبينا للجمهور مقدار تلك الهوة السحيقة بينه وبينهم:

«كلكم بكل أسف تعرفون علاء الدين أبا الشامات الذى أعجب به حاقد مثله فجعله بطلا، يحكون حكايته على الأطفال ويكتبون قصته فى الكتب.. علاء الدين أبو الشامات هذا كان أحد هؤلاء الحاقدين الفاشلين، وكان واحدا من الفرسان فى بلاط الخليفة، بل إن شئتم الحقيقة كان هو رئيس الستين.. ولكى لا ألغز عليكم فقد كان وأصدقاءه الفرسان الكبار الذين يقدمهم الخليفة، لا لشىء إلا لأن حظهم هكذا.. ولد صاحبنا محظوظا بسواعد قوية وقامة طويلة وقوة كالبغال ومهارة فى اللعب بالسيف كمهارة الشياطين.. مجرد صدفة وحظ أعمى.. والتف حوله فى بغداد مجموعة من الحمقى أمثاله الذين لا يعرفون فى الحياة شيئا سوى المهارة فى الحرب والقدرة على المبارزة والقتال، وربما كنتم تعرفون أسماءهم، فالحمقى دائما يذكرهم أمثالهم من الحمقى، أفيكم من يعرف أسماء على الزيبق. وحسن شومان وأحمد الدنف؟ فرقة من الفرسان. لست أدرى، كيف سمح الخليفة لهم أن يحملوا لقب فارس على قداسته. وأهميته..»[١٦].

وفى عرف حبظلم بظاظا عند فاروق خورشيد أن النجاح هو حلم الجميع. إنه حلم نحو السلطة والمجد والغنى والشهرة، لكن الطريق إلى ذلك يحتاج إلى الصبر على نظرات الاحتقار والاشمئزاز والسخط من الناس. وعندما يقلب حبظلم بظاظا فى صفحات التراث، فإنه يضع نفسه فوق جميع أبطاله، لأنه أصبح نموذجا للبطل الجديد والنجاح الجديد، فهو يقول للجمهور ساخرا:

«كان علاء الدين بطلكم، هكذا قالت لكم حواديت ألف ليلة وليلة وترهات حكاية على الزيبق.. فارس لا يشق له غبار، نار على العدو ومحنة لمن يجرؤ على مهاجمة الوطن.. سيد الشجعان ومبيد أهل الكفر والطغيان.. عظيم، عظيم، ولكن ها أنتم تنسونه لتذكروا البطل الجديد، قائد فرسان السلطان حبظلم بظاظا»[١٧].

وبسبب الملذات الحسية التى وضعها حبظلم بظاظا فى طريق السلطان باستخدام سلاح المرأة، أصبح هم السلطان هو الاستغراق حتى الثمالة فى هذه الملذات التى جنى حبظلم بظاظا منها الكثير، وصار يترقى فى الرتب والمناصب، فأصبح فارسا فى بلاط السلطان، ثم قائدا للفرسان، ثم قائدا للدرك ثم أميرا. وهو فى كل خطوة يتقدم كمن يصعد قمة هرم للوصول إلى ما يريد رافعا شعار الغاية تبرر الوسيلة القذرة فى الإيقاع بالغير وتلفيق التهم للآخرين المنافسين على حب الناس وذوى السلطان..!

الأبطال الذين ارتدوا قناع الكومبارس..!

لقد سرق حبظلم بظاظا الدور الرئيسى من الأبطال، وتخلى لهم عن دوره الثانوى، فأصبحوا هم الكومبارس..!

هذا النمو لظلال الناس التافهين والانكماش للذين يحملون أحلام الناس وهمومهم وطموحاتهم، قصد بهما فاروق خورشيد أن يعرى متناقضات هذا العصر الذى أسماه فيما بعد باسم «الزمن الميت».. إنه عصر الأفاقين، والمنافقين، وماسحى الجوخ، والضاحكين على الذقون، واللاعبين بالبيضة والحجر أمام ذوى الجاه والسلطان..!!

والأبطال الذين كانوا فيما قبل أبطالا وأصبحوا فيما بعد ـ بقدرة قادر ـ «كومبارس» بعد أن جار عليهم الزمن، لم يعد مكان البطولة محجوزا لهم. لقد خطف الأقزام من العمالقة أطوالهم..! ومع ذلك لم يصبحوا هم عمالقة. وأصبحت مشكلة كل منهم هى ضرورة صنع سيف قصير لهم لكيلا يرتطم بالأرض..!

ومثلما زج بعلاء الدين أبى الشامات فى غياهب السجون بتهمة ملفقة فى حكايات (ألف ليلة وليلة) دبرها له أهل حبظلم بظاظا بادعاء سرقته أمتعة الخليفة نفسه، فإننا نجد علاء الدين أبا الشامات فى إبداع فاروق خورشيد متهما بسرقة كيدية لم تحدث لعقد محظية السلطان ياسمين الجارية الحسناء التى تتحرك وفق إشارات حبظلم بظاظا وتوجيهاته، وهو يقف من بعيد ومن وراء ستار الأحداث. ولم يكن علاء الدين أبو الشامات وحده هو المتهم، بل كان متهما معه على الزيبق وحسن شومان وأحمد الدنف، وكل المجموعة التى حفل بها حكاء (الليالى) ورواة السير الشعبية العربية وبملاعيبهم وبمناصفهم وبحيلهم الجهنمية البارعة التى طالما صفقوا لها. لقد انطبق عليهم قول المثل الشعبى الذى يقول «خدوهم بالصوت قبل أن يغلبوكم»، فوجدوا أنفسهم متهمين بتلك التهمة التى تمس الشرف، فى الوقت الذى جاءوا فيه يتهمون الخليفة نفسه بالانعزال عن رعيته. وحجبهم عن الوصول إلى السلطان المنغمس فى شهواته وملذاته والمنصرف عن صرخات الجوعى. ولم تصبح ياسمين مجرد جارية اشتراها علاء الدين أبو الشامات فقط، ومجال صراع ونزاع على إطفاء صبوات القلب المتعطش إلى رحيق الأنثى كما وسمتها بذلك حكايات (الليالى)، بل أصبح لها من الحظوة لدى السلطان ما يمكنها من رفع حبظلم بظاظا إلى طبقات وظيفية عليا يتمناها ويسعى إليها من خلال قوة عالم النساء ذى الأسلحة الماضية فى عالم الرجال..!

لقد استطاعت ياسمين فى إبداع فاروق خورشيد أن تحيل الأبطال إلى أصفار أمام أصحاب الجاه والجبروت والسلطان..!

وحينما يستدعى فاروق خورشيد شخصية «دليلة المحتالة» من حكايات (ألف ليلة وليلة) ليعيد تقديمها فى مسرحيته (حبظلم بظاظا)، فإنه ينأى بها عن ملابس الفقراء من الصوفية لعمل الملاعيب والمناصف مثلما حكى حكاء (الليالى)، كما ينأى بها كذلك عن أساليب النصب العتيقة من أجل سرقة مصاغ أو ملابس إحدى السيدات، وتركها بالخداع عريانة، أو اختطاف طفل صغير وتجريده من مصاغه وملابسه وتركه رهنا لدى أحد تجار اليهود فى مقابل زوجين من الخلاخل ذهبا، وزوج أساور من الذهب، وحلق لؤلؤ وحياصة وخنجر وخاتم[١٨].

إن دليلة فى إبداع فاروق خورشيد لصة عصرية، تلبس الملابس العصرية، وتجلس إلى مكتب أنيق عليه تليفون، وتدخن سيجارة، وتضع على رأسها أحدث موديل للباروكة. إنها أستاذة حبظلم بظاظا، التى يتعلم منها الدروس فى عالم القوادة. إن دليلة عند فاروق خورشيد تسرق الطهر والنقاء من الرجال، ولم تعد تسرق الأطفال كما كانت من قبل عند حكاء (الليالى).

ولذلك نرى دليلة العصرية تتصارع مع علاء الدين أبى الشامات العصرى على السمعة والاحترام والثقة. فكل هذه القيم لم تستطع هى أن تحصل عليها من الناس، على الرغم من امتلاكها وسائل الصحافة والإذاعة وكافة سبل التأثير فى الرأى العام، فضلا عن سبل أخرى للقهر والتعذيب والإذلال لكل من خالف دليلة أو حبظلم بظاظا فى الرأى، وأصبح يشكل لهما مانعا أو عائقا بأية صورة من صور المقاومة لهما.

ومن أجل أن يصبح الطريق معبدا ميسورا بلا وعورة، تعرض دليلة العصرية على علاء الدين أبى الشامات العصرى أن يعمل معها فى مقابل ما يريد من مال وعربة فاخرة. ومكتب أنيق وسكرتيرة حسناء أو أكثر، بالإضافة إلى شقة فى الزمالك، وذلك بنوع من المساومة على بيع النفس للشيطان على طريقة (فاوست) جيته..!

لقد أصبح علاء الدين أبو الشامات العصرى ـ عند فاروق خورشيد ـ هشا فى هذه الجولة السريعة من ذلك الصراع. لقد عرفت دليلة نقاط ضعفه وسلبته إرادته بتطويقها له بالمغريات الحسية والمادية. وإذا كانت دليلة قديما قد سلبت شمشمون شعره، وبالتالى بأسه وقوته، بجزه بحد الموس وهو نائم، فإن جزة دليلة العصرية لأبى الشامات لم تكن فى شعره. لقد كانت هذه الجزة فى مبادئه وأخلاقه وهو فى تمام اليقظة..!

وفور هذا الاستسلام الرخو لعلاء الدين أبى الشامات العصرى يظهر على الملأ حبظلم بظاظا ليعلن للجمهور تحذيراته النارية قائلا فى سخرية وتحد سافرين:

«إياكم أخيرا يامن جئتم الليلة تستمعون إلى حبظلم بظاظا أن يتولاكم الغرور فترفعوا فى وجهى إصبع الاتهام.. أنا قادر على أن أرده إلى وجوهكم، وليتأمل كل فى داخله؛ وليخفض الرأس وينحنى، ثم ينحنى، ثم ينحنى ويدعو خالقه أن يلاشيه، وفى أعماق الأرض يعيده ويخفيه.. ثم ينفض عنه هذا الإحساس فهو بداية الهزيمة، ونحن لا نعرف الهزيمة، فنحن جيل الأقوياء»[19].

إن حبظلم بظاظا لا يكتفى بمجرد كلمات التحذير من الوقوف أمام الأسلحة الفتاكة التى يتسلح بها ويستند إليها، بل سرعان ما ينسحب من على خشبة المسرح إلى حجرة نوم ملبيا نداء الفتنة الذى تناديه به اللعوب ياسمين، فيرتمى فى أحضانها، وكأنما صح هنا المثل الشعبى القائل: «طباخ السم لازم يدوقه».

لقد ذاقة حبظلم بظاظا كشيطان هو صانعه ومؤججه وطابخه، بعد أن أذاقه للأبطال الذين أصبحوا فى هذا العصر بأقنعتهم الضعيفة الهشة بغير إرادة ومجرد ظلال لأشباح الكومبارسات..!!

*

خلاصة الأمر..

إن إبحار سندباد الأدب الشعبى فاروق خورشيد فى ليالى (ألف ليلة وليلة) سباق ذو إيقاع سريع، ومتنوع الأشكال والصنوف، وهوأمر لم يجتمع لسندباد رحال آخر غيره. وعندما يشق بقاربه فى مياه الأدب الشعبى، ويستقطر قلمه مداد الإبداع، فإن صاريه ذا الفكر المحتشد بالمأثور الشعبى لا يتوقف عن الدفع للأمام لسفين الاستلهام، مدفوعا برياح دفاقة دائما تحيطه، وموجها ببوصلة فى داخله عن الاتجاه الصحيح قيد أنملة لا تحيد..!

الهوامش والمراجع:

(١) فاروق خورشيد **حبال السأم** ـ ص ٣٨ ـ مختارات فصول ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ أول فبراير ١٩٨٧.

(٢) **ألف ليلة وليلة** ـ ص ٢، جـ ١ ـ مكتبة ومطبعة محمد على صبيح بالأزهر بمصر ـ دون تاريخ.

(٣) فاروق خورشيد ـ **الأميرة ذات الشعور والمارد** ـ ص ١٦ ـ سلسلة كتب الهلال للأولاد والبنات ـ العدد (١٢٤) ـ ١٠ سبتمبر ١٩٩٣.

(٤) المرجع السابق ـ ص ٣٥.
(٥) المرجع السابق ـ ص ٣٨.
(٦) **ألف ليلة وليلة** ـ ص ٤، جـ ١.
(٧) فاروق خورشيد ـ **الأميرة ذات الشعور والمارد** ـ ص ٤٢.
(٨) المرجع السبق ـ ص ٧٢.
(٩) المرجع السابق ـ ص ٩٥.
(١٠) فاروق خورشيد ـ **الجنى والكلب المسعور** ـ ص ١٩ ـ سلسلة كتب الهلال للأولاد والبنات ـ العدد (١٢٨) ـ ١٠ يناير ١٩٩٤.
(١١) المرجع السابق ـ ص ٣٨.
(١٢) **ألف ليلة وليلة** ـ ص ١٦٥ جـ ٢.
(١٣) يمكن الرجوع إلى أحداث هذه الحكاية فى كتاب **ألف ليلة وليلة** ـ ص ١٦٥، حتى ص ١٧٢، جـ ٢ فى حكاية «علاء الدين أبى الشامات».
(١٤) فاروق خورشيد ـ **مسرحية حبظلم بظاظا** ـ ص ١٥٩، وهى إحدى ثلاث مسرحيات فى كتاب يحمل الاسم نفسه ـ مطبوعات الجمعية الأدبية المصرية، القاهرة ـ ١٩٦٩.
(١٥) المرجع السابق ـ ص ١٧٥.
(١٦) المرجع نفسه ـ ص ١٧٠.
(١٧) المرجع نفسه ـ ص ١٨٣.
(١٨) **ألف ليلة وليلة** ـ حكاية أحمد الدنف وحسن شومان مع دليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة ـ من ص ٢١٢ جـ ٣، إلى ص ٢٤٧ جـ ٣.
(١٩) فاروق خورشيد ـ **مسرحية حبظلم بظاظا** ـ ص ٢٤٢.



حكاية النفس
«ألف ليلة وليلة» فى كتابات بدر الديب

السيد فاروق رزق *

وراء الكينونة :

لا تمثل (ألف ليلة ولية) لبدر الديب مجرد كتاب قرأه وتأثر به، أو تأثرت به كتابته، أو مصدر تحيل إليه هذه الكتابة أو يتكئ عليها كاتبها، لكنها تمثل نموذجاً لما يجب أن يكون عليه الفن. كأنها المثال الوحيد الخالص للخبرة الفنية التى تعتمد أولاً وقبل كل شئ على الإدراك بالبدن والروح معاً:

«كأننى أقول إن ألف ليلة فيها مذهب فنى للعمل دون إطار لاهوتى أو فلسفى، ودون مغزى محدد إلا التجربة نفسها» [إجازة تفرغ ١٦٣ ــ ١٦٤].

هكذا لا ندرس الأثر الذى تركته (ألف ليلة وليلة) فى كتابات بدر الديب ــ وهو أثر ليس بالبسيط ــ وإنما علينا أن ننظر فيما فعله بدر الديب فى (الليالى).

* باحث وناقد مصرى .

ولعل المقارنة التى يعقدها حسن عبد السلام ــ الراوية الفنان فى (إجازة تفرغ) ــ بين (ألف ليلة وليلة) من جانب، و(الكوميديا الإلهية) والأساطير اليونانية من جانب آخر، تكشف لنا عن تلك الرؤية الخاصة التى صاغها بدر الديب لنفسه من (الليالى). وإذا كان الفنان يرى الأساطير اليونانية محددة بوظيفة عقلية أو تفسيرية، ويشعر بالأغلال اللاهوتية التى تقيد «كوميديا دانتى»، فإنه يرى أن :

«ألف ليلة عكس الأساطير اليونانية، وعكس دانتى لاتضع الغرام والعشق إلا فى البدن ولا تنقله إلى حكاية أو تفسير لظواهر الطبيعة أو التاريخ» [ص١٦٣].

إذن، فنحن لسنا بصدد مناقشة تأثير كتاب «مصدر» فى أعمال كاتب معاصر، بل نعيد كتابة نص قديم عبر قراءة/ إعادة كتابة الأعمال الفنية لبدر الديب، التى يمكن أن توصف هى نفسها بمصادر لـ (الليالى)

تجعل من كل قراءة جديدة لـ (الليالى) كشفا لذلك «الواقع الفنى» الكامن فيها، الذى يعيد بنفسه كتابة ما نطلق عليه أعمالاً معاصرة.

إن محاولة تجسيد العمل الفنى لـ «واقع فنى» مكتوب تعد تحدياً مزدوجاً؛ تحديا لسلطة ذلك النص القديم والنظرة المستقرة التى شكلت وعينا به وإدراكنا إياه. وتعد محاولة لفرض قدسية خاصة به فى الوقت نفسه، من حيث هو إعادة كتابة تتحدى كل عملية لإعادة كتابته هو نفسه. ولعل هذا التناقض الأخير يثير القدر الأكبر من الجدل حول مجمل كتابات بدر الديب.

إذ على الرغم من ولعه بـ (الليالى)، وتمردها ـ أو تأبيها ـ على كل الأطر الأخلاقية واللاهوتية والفلسفية، نجد القاص فى كتاباته يصارع كل مغزى يحاصر الحكاية ويؤطرها (وهو ما يتضح فى الأعمال الكبيرة: إجازة تفرغ ـ إعادة حكاية حاسب كريم الدين ـ قمر الزمان ـ لعبة تودد الجارية)، ونرى سطوة الفيلسوف والمعلم تتغلب فى الكثير من القصائد القصيرة، بل إن عملاً رائعاً مثل (قمر الزمان) ينتهى بأبيات تعد تعليقاً مباشراً وتدخلاً من الكاتب يصل إلى حد الكارثة:

«وعندما حان الأوان
وجمعكما الزمان
كانت روحك الجائعة
قد استعصت على المعرفة
واستبد بك الشوق الأثيم
إلى محض المستحيل.
وهذا يا إنسان
هو المستحيل بلا قيمة» [ص ١٤٠ ـ ١٤١].

إن الكاتب، هنا، يحاول أن يعطينا نصاً بالمعنى الأصلى للكلمة، أى «الكلام الواضح وضوحا لا يحتاج معه إلى تفسير أو تأويل». إنه يفرض قدسية نصه عبر تأويله هو لذلك النص، ويفرض هذا التأويل بوصفه قراءة واحدة وحيدة للعمل. لكن قدرة القارئ على مقاومة نزوع «الراوية»، دائما، لفرض هيمنته ورؤيته على النص هى التى تعطى تجربة القراءة لذة خاصة، وتمنح العمل الأدبى حياة جديدة مغايرة لتلك التى حاول أن يصوغها الكاتب ويفرضها عليه.

ولعل تجربة الفنان مع حكاية وردان الجزار فى (إجازة تفرغ) تصلح مثالاً على القراءة المنتجة للعمل الأدبى التى تعمل على تجسيد النص دون الخضوع لأية أطر مذهبية أو فكرية متعلقة بـ «مغزى الحكاية».

يقول الراوية:

«وبودى لو أنقل الحكاية كلها متعجباً من التفاصيل التى توردها قبل أن نعرف التفاصيل الأخرى، دون أى مغزى إلا هذه الكلمة المجردة لغلبة داء الشهوة أى الاندفاع المطلق القاتل للقاء البدن» [ص ١٦٥].

إن الراوية هنا يعلم القارئ كيف يهتم بتركيب العمل الفنى، وتكوين الحكاية، قبل أن يهتم بالمحكى أو يلتفت إلى ما وراء هذا الحكى من معنى. بل إن الفنان الذى أراد أن يرسم حكاية وردان الجزار يقرر أن يحذف شخصية وردان نفسها من لوحته، مكتفياً بالمرأة التى يضاجعها الدب، خالقاً من المرأة والدب صورة جديدة مختلفة كل الاختلاف عما فى (ألف ليلة وليلة)، فكأن الدب قد تحول إلى «زيوس» إله الإغريق، وهو يضاجع امرأة قد تكون هى «ألكمينا» أو «يوروبا» أو «هيرا» أو تجسيداً حياً لـ «داء الشهوة» أو وجوداً خالصاً للبدن. وجود لا تعوزه معرفة فى ذاته، ولا تحجبه قيود خلقية أو ادعاءات سمو مألوفة ومكررة.

إن وردان هو الذى يكشف سر هذه المرأة فيدينها، ويقتل «الدب الإله»؛ كى يؤكد ما هو مستقر ومتواضع

عليه من عُرف اجتماعى وأخلاقى يحول دون أن تكون الغلبة لداء الشهوة:.

«لقد خلصت أولاً وقبل أن أبدأ من وردان. فعلى الرغم من أنه الرؤية والعين التى أبصرت، فإنه اللعنة التى تحيل الفن حكاية والتى تجعل من الشكل معنى، ومن اللون والحركة مغزى. إنه العدم الذى يأكل الوجود، وهو الدلالة التى تنتهى عندها الكينونة» [ص ١٦٨].

إن المغزى يصبح قريناً للعدم لأنه ينفى وجود العمل الفنى، بل ينفى الوجود نفسه بأن يحيله إلى مجرد «وظيفة». واختصار الوجود الإنسانى كله فى وظيفة ـ حتى لو كانت هى «العبادة» ـ يعد تجديفاً فى حق الإنسان والرب معاً؛ لأنه ينفى عن العابد حقيقة أن له كينونة حرة، وأن هذه الكينونة:

«أسبق من كل معنى، وليس كل معنى إلا سعياً متصلاً لا ينتهى لمعاينتها والإقرار بكينونتها. فوراء الكينونة، بمعنى الحركة إليها، هو كل ما يمكن الإمساك به من معنى» [ص ٢٢].

وقد اختار بدر الديب عبارة «وراء الكينونة» عنواناً لكتابين، أولهما : (المستحيل والقيمة ـ تجربة فى الديالكتيك) والثانى: (إعادة حكاية حاسب كريم الدين وملكة الحيات) الذى وضع له افتتاحية شديدة الغرابة والتعقيد لكنها تكشف عن المعنى الذى أشرنا إليه آنفا:

«ومن الحرية تمارس الكينونة وجودها

ولكن الكلمة ترد الكينونة إلى عقالها

بأن تحدد الوظيفة.

وهكذا تنتهى المسرحية الأولى

وتستريح البطلات الثلاث،

الكلمة والكينونة والوظيفة،

وتصبح أسماؤها الجديدة:

كن والخلق والعبادة

ثلاث بن الإناث يرسمن

مصائر الوجود» [ص ١٠].

فى هذه الافتتاحية، التى تحاكى طريقة استهلال الكوراس لمسرحيات سوفوكليس ويوربيدز، يقدم بدر الديب أسطورة الخلق فى إطار يجمع ما بين اللاهوت، والميثولوجيا؛ فالإنسان موجود بفعل كلمة الخلق: كن، ووجوده مرتبط دينيا بتحقيق الوظيفة: العبادة. غير أن هذه العلاقة بين الكلمة «كن» والوظيفة: «العبادة» تفقد المخلوق حريته التى هى شرط أساسى لتحقق الإنسان، من حيث هو مشروع لا يوجد إلا فى سياق سعيه الدائم وراء الكينونة.

ولعل تجربة (إعادة حكاية حاسب كريم الدين) تكشف عن ذلك السعى لكشف حجب المكتوب، ثم محاولة الثورة والتمرد على ذلك المكتوب وعلى الإناث الثلاث اللواتى يتحكمن فى مصير البشر.

ولعل صورة أولئك البطلات الثلاث: «كن والخلق والعبادة» تستدعى صورة ربات القدر عند الإغريق اللواتى كن، عادة، يظهرن على هيئة ثلاث عجائز يغزلن خيوطاً هى مصائر البشر ومعالم الحيوات التى سوف تبدأ بعد أن تنتهى العجائز من غزلهن للمكتوب. إن البشر يبدون كما لو كانوا:

«يندفعون للمكتوب يريدون اعتناقه وكأنه حبيبة، وكأنما هذا فطرة فيهم كفطرة الحب والتناسل!!» [حاسب كريم الدين ص١٢٩].

ومحاولتهم فى الإفلات من أسر هذا المكتوب والتمرد على ما هو مقدر سلفاً تجعلهم يرتكبون الخطيئة ويستحقون ذلك العقاب المكتوب. والراوية محاصر دائما بين أن يقبل المكتوب لأنه مكتوب، ولأن ما حدث فيه من تزوير ونقص لا يمكن تصحيحه إلا بإعادة الكتابة

التى ما تبدأ إلا ليصبح من الضرورى إعادتها من جديد [ص ١٤]. هكذا يتمرد الراوية على كل ذلك المكتوب كى يصل إلى المعنى الذى قد يكون سبباً لما حدث أو نتيجة له.

والعلاقة بين الحدث والمعنى هو ما تحاول (ألف ليلة وليلة) التغلب عليه بمنح القارئ «مغزى» ليس فيه حقاً ما يبرر «المكتوب» أو يفسره. إنه محاولة للسيطرة عليه فحسب، ومحاصرة له، أو ربما تجميده ومسخه، كأن المغزى ليس سوى ميدوزا التى تحيل كل من يحدق فى وجهها البشع إلى حجر.

أليس فى هذا معنى آخر للبطلات الثلاث (كن والخلق والعبادة)؟

إنهن يشبهن الكائنات الخرافية (الجورجونات الثلاث) اللائى يقبعن فى وكرهن القديم، فى انتظار الضحية القادمة أو انتظار مغامر آخر تغويه الأحجار النفيسة وتحرك فيه «رغبة للصنعة»، فتضيع منه الصفة، وتلتبس عليه معالم الطريق وراء الكينونة.

ولعل هذا المغامر يقع فى الهاوية، ويحدق فى عينى «ميدوزا» التى تمسخه حجراً، فيستحيل إلى حجر، ليس فيه ما يميزه عن بقية الأحجار التى حولها/حولنا. وهل يؤدى الحجر الوظيفة التى خلقت «الكلمة» من أجلها؟ أم أن علينا أن نعيد كتابة الكلمة وصياغة المكتوب؟

«ها أنا فى الحقيقة أتعجل ما حدث وأريد أن أسدّ تلك الفراغات المخيفة فى الواقع المكتوب كما تفعل الكتابة تماماً ودائماً» [حاسب كريم الدين ص ١٥].

إعادة الحكاية:

هل هناك ذات قارئة للحكاية خارج الحكاية، أم أن الذات التى تعيد الحكاية هى التى تتشكل فى أثناء فعل الحكى، و بعملية إعادة الحكى نفسها، كأنما هى حاصل التقاء وعى كائن ـ مشروع وجود ـ بنص موجود أو بحكاية «.. مكتوبة مقروءة فى (ألف ليلة وليلة) من الليالى ٤٦١ ـ ٥٢٧». [حاسب كريم الدين ص ١٣]. بمعنى آخر، هل نحن بصدد راوية/ قناع، ينوب عن الكاتب فى إبداء آرائه وشرح رؤيته أو تأويله الحكاية المكتوبة فى (ألف ليلة وليلة)، أم أننا إزاء صورة أخرى لحاسب كريم الدين يقدمها بدر الديب باعتباره قارئاً مثالياً للنص الأصلى، وهو يشير فى الوقت نفسه إلى موضع الحكاية فى (الليالى): «لمن يريد أو يفضل قراءتها بغير فهمى وأسلوبى الذى اخترته لإعادة الكتابة» [ص ١٣]. أم أن علينا أن نتصور وجود حاسب كريم الدين نفسه بيننا كأنه يعاصر «هذه الأيام الغريبة من حياتنا»؛ حيث تجتاح عالمنا العربى موجة من «كتابة المذكرات»، يحاول أبطالها من سياسيين ومؤرخين وصحافيين، ورجال أعمال وسيدات مجتمعات «إعادة كتابة التاريخ، أو صنع التاريخ الذى يريدون» [حاسب كريم الدين ص٩].

هل يمكننا ـ بالفعل ـ أن نتخيل وجود حاسب كريم الدين نفسه المروى عنه فى (الليالى) ـ بوعى معاصر، يلم بكل الأحداث السياسية والتحولات الاجتماعية والانتكاسات القومية التى لم تزل تقع فى حياة أمتنا، مع احتفاظه بكونه واحدا من «أبناء الحكايات»، واحدا تنتهى حكايته المكتوبة بأن يصير «أعلم أهل زمانه» بعد أن «فجر الله فى قلبه ينابيع الحكمة وفتح له عين العلم، وحصل له الفرح والسرور» [الليالى ـ الليلة ٥٢٧].

ويتراءى لى أن علينا أن نرى فى حاسب كريم الدين ـ كما قدمه بدر الديب ـ قناعاً للكاتب والقارئ، إلى جانب كونه آخر غريبا عنا وعن كاتبه، بوصفه واحداً من «أبناء الحكايات» فى نهاية الأمر.

ولا يمكن الاستهانة بجانب السيرة الذاتية فى حاسب كريم الدين، وفى غيرها من أعمال بدر الديب، أو فهم العمل وإدراكه إدراكاً حقيقياً دون ذلك الجانب. إن حاسبا يقول:

«لقد ولدت ـ على غير ما تقول الحكاية المكتوبة ـ فى إحدى ضواحى القاهرة الجميلة أيام كانت جميلة، وكان أبى على غير ما تقول الحكاية بستانياً عارفاً بالنبات، وقد جعلته القصة حكيماً طبيباً عارفاً بالأدواء والأمراض» [ص ١٣].

وذلك قول يبين عن أن الكاتب يصنع حيلة فنية، بأن يضع معلومة خاصة بحياته الشخصية فى سياق حكاية حاسب كريم الدين ليضفى على النص الشعبى صفة الواقعية، ولكن بما يجعل هذه الواقعية تظهر دائما بوصفها جزءا من الأسطورة: أسطورة البطل المروى عنه، وأسطورة الراوية نفسه الذى يروى حكاية مكتوبة بالفعل زاعماً أنه يقص علينا سيرته الذاتية.

وهناك دائماً ذلك المزج بين ما ينتمى إلى السيرة الذاتية بصفته أمرا كائنا أو ماضيا قد حدث، وبين ما قد يراه بطل السيرة ضرورياً لمعنى الحكاية، أى لإدراك ذلك المعنى الذى يفترض أن تكون كل هذه الحياة سعياً وراءه ومحاولة لتحقيقه، أعنى أننا نقع دائماً فى لحظة التحام، أو صراع محتدم، بين ما هو كائن وما يجب أن يكون. وينكشف لنا ذلك الصراع عندما نتأمل الحكم الذى يطلقه بلوقيا على حاسب، وهو يقول: «وزعت همك ياحاسب ولم تحب.. فلم تقدر على الصنعة، ولم تحتمل الصفة» [ص ١٠١].

إن حاسبًا ـ كقمر الزمان وفنان (إجازة تفرغ)، وراوى لعبة «تودد الحكاية» ـــ يظل مشروعاً للعاشق الذى لا يقبل التحقق، لأن ما ينشده هو دائماً مستحيل يسعى إلى الجمع بين الصفة والصنعة. وهو يعرف الفرق بينه والحطابين و«أصحاب الصنعة»، ويقول:

«لقد ظللتُ طول حياتى لا أعرف كيف يقبل الناس أن يختزلوا حيواتهم فى صنعة!! وإن كنت أرى وأعرف أن هذا هو طريقهم الوحيد فى الحياة. وأظن أننى لم أحمل «هم» زوجتى لأن حياتى كانت متجهة إلى «هم»، آخر لم أعرفه ولم أفهم معناه إلا بعد أن كادت تلك الحياة أن تنتهى... فقد ظل عجزى عن اتخاذ صنعة هو الصفة التى أصبحت لى. وكم لاقيت من الصفة فى مطلع حياتى وأواخرها» [حاسب كريم الدين ص ٢٣].

إن الحديث عن الصنعة هنا يذكرنى بما قاله عالم النفس الأمريكى إريك فروم فى كتابه (الخوف من الحرية) عن اتجاه الإنسان المعاصر لاكتساب مهارات وقدرات خاصة تؤهله لشغل وظيفة أو منصب أفضل. وبمعنى أدق، إن كل ما يتعلمه الشخص الناجح هو القدرة على بيع نفسه بأفضل سعر ممكن، وإن هذه هى الوظيفة الفعلية التى يعينها المجتمع المعاصر للتعلم وللعلم بصفة عامة. فلم يعد هناك معنى للبحث عن المعرفة والسعى وراءها، وطلبها لذاتها، وإنما هناك دائماً سباق يحاول فيه كل فرد أن يحسن «تسويق» نفسه self promotion. ولكى يحقق هذا الهدف عليه أن يخضع إلى متطلبات السوق، وقوانين العرض والطلب، وأن يكون مهيئاً دائماً للتفاوض والمساومة وتقديم التنازلات المطلوبة للوصول إلى نوع من التوافق والحل الوسط "Policy of Compromise". إن اختزال الشخص لنفسه فى صنعة هو ما يحقق له ذلك النجاح المادى «.. فى عالم الممكن خيث تنتشر القيمة التى لا تتولد عن المستحيل» [المستحيل والقيمة ص ٦].

أما اقتران المرء بالصفة؛ بحيث لا يصبح هناك فاصلاً بين الصفة والموصوف، فهو المستحيل الذى لايستطيعه سوى المتصوفة والشهداء و«أبناء الحكايات». وأحسبنى أجبت بذلك عن السؤال الذى لابد أن يطرحه القارئ وهو: لماذا انشغل بدر الديب بـ (الليالى) إلى هذا الحد؟ وهو سؤال لابد من الإجابة عنه بسؤال آخر يقول: وأى نبع للعشق ومراودة المستحيل يمكن أن يكون بديلاً عن (الليالى)؟ وأى عالم سحرى يمكن أن يمنحنا صورة لانتصار الإنسان على نفسه، وتحرره من «عالم الممكن»، وأغلال الحياة اليومية و«سماط الأمس الكئيب» سوى ذلك العالم الذى تزخر به (ألف ليلة وليلة)؟ ما من شئ يسقط الأبطال فى عالم القيمة المنتشرة، حتى الهزيمة فى وجه القدر، أو الانكسار أمام سطوة المكتوب وسلطانه. إنهم يموتون كآلهة لم توجد إلا لذاتها ولم يكن موتها سوى انتقال بين مراتب الوجود لا ينزع عنهم الصفة، ولا يسلبهم تلك الهالة القدسية التى يسبغها عليهم نشدان المستحيل. ومن منا يستطيع أن يتخلى تماماً عن الصنعة، وأن يرتبط مثل «جانشاه» ـ العاشق الحقيقى فى إعادة الحكاية ـ بالصفة:

> «صفة جانشاه ليست معرفة كمعرفتى تحيل الأشياء إلى معان، وتجمعها متراكمة متوسعة فى شمولها. ولكنها صفة تتجه لموضوعها فتوجده كاملاً كل الكمال، جميلاً مستحيل الجمال معطياً لا نهاية لعطائه..»
> [حاسب كريم الدين ص ٧٦].

هل يستطيع حاسب (أو يقدر على) امتلاك مثل هذه الصفة أو «الهم الواحد»، بتعبير كريجور، أم يظل أسير «حسابات الحياة وسماط الأمس الكئيب»، ويتعايش أو يتوافق مع ما يمارسه «الناس على وجه الأرض»، أى «ارتكاب الإثم، واحتمال القسر ومهانة السلطان والسعى الدؤوب، يتقاعس ويرتد نحو تحصيل المعرفة» [ص١٣٧].

إن الراوية يلتقى مع الذات الثانية للكاتب فى كونهما يريدان دائماً أن يحصلا على «مجموع المعنى»، ويجاهدا كى يدركا تلك المعرفة الكلية المنصبة على هم واحد، المعرفة القادرة على أن تحيل ما فى الكون من معان «لا تجمع ولا تتراكم» إلى كل واحد، ومعنى كامل لا يتسرب إليه عدم ولا تشتته «حسابات الحياة». إنها رحلة السعى وراء المستحيل: معرفة هى عين الوجود، لا انفصال فيها بين العارف وموضع المعرفة؛ فكل ما تعرفه يوجد بإدراكك له، وكل ما تدركه تكونه. وليس لهذه المعرفة أن تدرك ولا لهذا السعى أن ينتهى؛ فذات العارف التى تبدأ السعى أو تخرج فى هذه «السياحة» لا تنتهى من هذه الرحلة الممتدة، وإنما تتحدد صفتها ـ أو تكتسب ماهيتها ـ من ذات التجربة: تجربة السعى وراء الكينونة: «بمعنى الحركة إليها»، إنها تغدو مشروعاً تتجه صوبه، وتكونه، فى آن.

ولعل هذه الفكرة هى التى تفتح لنا باباً لفهم موقع حاسب كريم الدين من بدر الديب. إن حاسباً يصبح فى الكتاب موضوعاً للمعرفة، تتحد به الذات الثانية للمؤلف فى غمار بحثها عنه ومحاولتها إدراكه، لتغدو «إعادة الحكاية» أكثر من مجرد محاولة للفهم أو التأويل. إنها تجربة الدخول فى الحكاية، ومعايشة المكتوب، كأنك تكونه، وكأن «ما كان» هو كل ما هو كائن فيك أو يمكنك أن تكونه. وهذا معنى أن تكون إعادة الحكاية سعياً وراء الكينونة.

يقول حاسب: «كلنا يا جانشاه نقعد وننتظر لنعرف الحيلة التى تردنا إلى أهلنا ولكنا لا نعرف ماذا يحدث لنا ونحن ننتظر..» [ص ٨٠]. هل حاسب هو الذى يتكلم أم بدر الديب؟ إننى أرى العبارة تتردد فى داخله، كما لو لم يكن القاص وحده هو الذى يروى «حكاية النفس»، ولكن المتلقى نفسه لا يستطيع أن يعرف العمل الأدبى ويدركه إدراكاً حقيقياً إلا إذا قرأ نفسه فيه أو وجده

مكتوباً فى داخله، أو وجد فى هذا المكتوب القدرة على إعادة صياغة هذا «الداخل» أو ربما إعادة كتابته.

حين ينصت حاسب إلى ملكة الحيات، وهى تروى له حكاية جانشاه، فإننا نراه يخوض تجربة التلقى هذه، ولا يشعر بأن هذا الاتحاد يسلبه واحديته، وإنما يمنحه وجوداً آخر، بل إنه يحيل معرفته بنفسه إلى وجود مفارق:

«لم أكن ـ كما قلت ـ أسمع عن شخص آخر غير نفسى. ولكننى كنت أحس هذا الكيان الجديد منفصلاً مفارقاً وكأننى أرقبه» [ص ٣٧].

إن الأمر يبدو كما لو كان المتكلم، داخل وخارج الحكاية فى آن، يعيش التجربة بذات أخرى منفصلة عن تلك الأنا الموزعة بين «حسابات الحياة» و«سماط الأمس الكئيب». هذه الذات القارئة/ العارفة هى التى تجسد العمل الأدبى وتمنحه وجوداً حقيقياً، كأنها تحول يجرى على «أنا» المخلوق يجعل منها ذاتاً خالقة وصانعة للوجود. ولعل إعادة «حكاية حاسب كريم الدين» تمثل ـ فى بعض جوانبها على الأقل ـ رواية «قارئ» نراه يخوض فى أوراق نص مكتوب يسعى إلى تأويله، ومن ثم امتلاكه، وإعادة كتابته.

وقد عدت إلى (إعادة الحكاية) بعد قراءة رواية إيتالو كالفينو (لو فى ليلة شتاء كان مسافر)، فأثارنى اهتمام كلا العملين بدور القارئ فى النص، ومحاولة توريطه أو جذبه إلى الاتحاد بالبطل الذى يظهر فى الرواية الإيطالية بوصفه قارئاً يسعى إلى قراءة آخر أعمال إيتالو كالفينو (لو فى ليلة شتاء كان مسافر)، وذلك حين يذهب لشراء نسخته من الرواية، ويبدأ فى قراءتها ثم يكتشف فجأة أن هناك خطأ فى طباعة الكتاب، وأن ذلك الجزء الذى قرأه لا ينتمى إلى رواية كالفينو التى كان يريد شراءها. لكنه الآن أصبح مصمماً على أن يكمل العمل الذى بدأه، فيعود إلى المكتبة ليستبدل بهذا الكتاب العمل الآخر الذى قرأ بدايته. وهناك يتعرف على قارئة تشاركه التجربة نفسها التى تتكرر مع عدة أعمال كلها مجرد بدايات مختلفة ومتنوعة لقصص لا تكتمل.

ويبدو تأثر كالفينو واهتمامه بـ (ألف ليلة وليلة) واضحاً، حتى إنه يستخدم صورة روائى مجبر على كتابة حكايات لا تنتهى لزوجة أمير عربى كى لا يقتله الأمير، كأنه صورة شهرزاد معكوسة فى مرآة العقل الأوروبى. وبالطبع، ينبغى الوقوف عند التفاصيل الدقيقة والأساليب المتعددة التى يستخدمها كالفينو (من الرومانس إلى القصة البوليسية إلى روايات الحرب ومغامرات الجاسوسية مروراً بالقصص القوطية ومختلف أنواع الكتب الرائجة best sellers) . لكن المهم، كيف تحول العمل الممتع إلى تحليل دقيق ورائع لأنماط القراءة، سواء تلك القراءة المسماة بالجادة أو القراءة للتسلية، وكيف أصبح القارئ الفعلى هو القارئ المكتوب فى الأمثولة التى تصور ولوج القارئ فى العمل المكتوب، وإيغاله فى متاهاته، وما يصنعه ذلك القارئ بالنص وما يفعله النص فيه.

وعلى الرغم من اختلاف العملين على كافة الأوجه، أعنى نوع التجربة، والشكل الفنى، وأفق التوقعات الذى يصنعه كل منهما، فإن موضع البؤرة يظل دائما هو الكتابة، من حيث هى علامة تعود بالإشارة على نفسها، وتحيل إلى ذاتها بوصفها كتابة. ويحاول بطل كالفينو ـ القارئ ـ أن يكمل النص الذى بدأه، لكنه يجد نفسه دائما يبدأ حكاية جديدة، وتتكرر التجربة من نص إلى نص كأنما كل النصوص يفضى بعضها إلى بعض، وكل النهايات حدود مفترضة، لا نكاد نصل إليها حتى نبدأ حكاية جديدة أو حلقة أخرى فى السلسلة الواحدة التى تصنعها النصوص جميعا. وتلك هى نفسها تجربة القص فى (ألف ليلة وليلة) بصفة عامة، وفى (حاسب كريم الدين) بصفة خاصة؛

إذ توجد دائماً إشارة إلى من يروى حكاية، أو حكاية داخل حكاية، حيث يروى قاص عن آخر أو آخرين، مع الارتباط بالراوية نفسه على نحو ما، وبواسطة تقنية يمكن أن تعيد صياغة حياته هو أو تصنع مصيره الشخصي.

هكذا تروى شهرزاد حكايات عن حيوات أخرى كى تنقذ بهذه الحكايت حياتها هى. ويعتمد بقاؤها على قيد الحياة على قدرة هذه الحكايات على أن تطول وتمتد وأن توقع المتلقى شهريار فى أسر ذلك التشويق الذى لا ينتهى. وتحاول ملكة الحيات فى «حكاية حاسب كريم الدين» أن تؤدى الدور نفسه، وتروى لحاسب قصتى بلوقيا وجانشاه، وتحاول أن تجعل هذا السرد يمتد حتى تؤخر من ذلك المصير الذى لابد أن تلاقيه على يدى المتلقى (حاسب) الذى يسلمها إلى الوزير كى يذبحها ويقطع لحمها ويغليه، وفى لحظة الخيانة هذه تدعوه ملكة الحيات قائلة: «تعال عندى، وخذنى بيدك..فإن موتى على يدك مقدور من الأزل، ولا حيلة لك فى دفعه» [ص ١٦٦]. إنها تناشده أن يسلمها إلى الموت المكتوب، كأنها تكرر قول المسيح ليهوذا الإسخريوطى: «ما أنت تعمله فاعمله بأقصى سرعة» [يوحنا ١٣ (٢٨)].

وإذا كانت اللقمة التى أعطاها المسيح إلى يهوذا هى حكم الإدانة الأخير «فبعد اللقمة دخله الشيطان»، فإن هذا الخبز نفسه هو جسد المسيح المبذول ودمه المسفوك عند كل البشر. إنه يطعم يهوذا، لا لأنه خائن، ولكن لما سوف يتحمله من آلام وأحزان لا نهاية لها «كان خيراً لذلك الرجل لو لم يولد» [مرقس ١٤ (٢١)].

إن هذا المأمور يستحق الشفقة على ما قد أُمر أن يفعل. وإشارات السيد المسيح فى «العشاء الأخير» ملتبسة كعبارة ملكة الحيات: «إن موتى على يدك مقدور من الأزل، ولا حيلة لك فى دفعه..» . .هذا الالتباس الذى يتوقف عنده حاسب متسائلاً:

«أهذه براءة يا مليكتى وغفران أم أنها تأكيد للإثم ودفع لى، أنا المسكين المسلوب الإرادة والفكر، على الولوج فيه، وغمس يدى فيه حتى أعمق أعماقه التى لا نهاية لها. كيف أفعل يا مليكتى ما تأمرين وأنا لا أستطيع أن أفعل إلا ما تأمرين» [حاسب كريم الدين، ص ١٦٦].

هذه هى لحظة الذروة التى يتجلى فيها عشق حاسب ملكة الحيات، ليس بوصفها تجسيداً للمستحيل الذى يهواه، أو للصفة التى لا يصبر على احتمالها، وإنما لكونها الإله الذى قال له: «اعلم»، وكأنها «كن»، وليس أمامه من سبيل كى يدرك هذه الكينونة، سوى أن يقتل الإله ويرتوى بدمائه حتى يكون.

هامش:

ترى لماذا اختار يهوذا أن يقبل السيد المسيح علامة لكى يدل عليه:

«وكان مسلمه قد أعطاهم علامة قائلاً الذى أقبله هو هو. امسكوه وامضوا به بحرص. فجاء للوقت، وتقدم إليه قائلاً يا سيدى ياسيدى. وقبله» [مرقس ١٤ (٤٤ ـ ٤٥)].

إن إعادة الحكاية تتكون من ثلاث دوائر من العشق المستحيل: هناك عشق بلوقيا للنبى محمد، وسعيه للقائه فى غير زمنه، كأن العشق محاولة لإيجاد المعشوق، تتحدى قيود المكان والزمان. وهناك عشق جانشاه لشمسه ابنة ملك الجان، وسعيه إلى امتلاك ذلك المستحيل والعودة به إلى زمن الممكن، فينتهى جالساً بين قبرين: قبر الحبيبة التى ماتت دون أن يملك جانشاه القدرة على دفع ذلك الموت، والاحتفاظ بالمستحيل الذى أدركه. وهناك عشق حاسب ملكة الحيات، وهى التجربة الأكثر درامية؛ لأن العاشق لا يدرك ذلك العشق إلا بعد فوات

الأوان. وحين تسأله ملكة الحيات: «هل تحبني يا حاسب..» يرتبك وتضطرب أفكاره، وتختلط عليه المعاني، وتتزاحم في فمه الكلمات، لا يعرف كيف يرتبها أو يسويها. وحين تكرر الملكة السؤال، يقول:

«أحبك؟! ماذا تعنين.. أنت مليكتي العارفة.. ذات القدرة والسلطان.. أنت الماضي والآتي وكل الزمان .. أنت المكان والأين الذي أنا فيه.. أنت المستحيل الذي أنشده دون أن أعرفه.. أنت القيمة التي أسعى لها بكل ما أعرف من صدق وإخلاص.. أنت.. أنت..

ـ كفي يا حاسب.. لا تكمل.. إنك لا تحب إلا نفسك» [ص ١٠٩].

هكذا تدخل الملكة حاسب في التجربة، وتكشف عجزه عن احتمال الصفة، تلك الصفة التي أرادت له أن يكونها بقولها «اعلم»، كأنها تذكرنا بكلمة «اقرأ» بداية الرسالة أو بكلمة «كن» بداية الخلق. وفي كلتا الحالين يتجلى معنى الصفة التي يريدها الإله لعبده المختار.

والمكتوب على «ملكة الحيات» هو مصير كل الآلهة/ المعشوقين، أن تموت على يد العابد/ العاشق. ولكي تكتمل طقوس المحبة، يشرب حاسب «رغوة» لحم ملكة الحيات التي تجعل قلبه «بيت الحكمة». فيرى «السموات السبع وما فيهن إلى سدرة المنتهى»، ويغدو ملماً بكل ما في الكون من معرفة وعلم.. بعد أن قتل الإله وتوحد به منفذاً إرادته الكامنة في كلمة اعلم/ كن:

«قالت «اعلم» فانداح في روحي مكان فسيح تصبح فيه الكلمات أحداثا، وتصبح فيه الأحداث المحكية وقائع في روحي تصنع حياتي فلا أكاد أميز بين الحكاية وحياتي إلا وأنا أحكيها أو أعيدها» [ص ٣٣].

إن المعرفة التي تمنحها له تصبح وجوداً قائماً فيه ومن حوله، بل تكاد هذه المعرفة أن تصبح هي الكينونة التي يسعى وراءها ويطلبها: «قالت لي فجأة ومباشرة: «اعلم أنه كان..» وإذا بالذي كان يصبح وكأنني كنته».

إنها تجربة المتلقي المثالي الذي يعيش في النص كأنه لم يكن له وجود قط قبل أن يلج المكتوب فيمنحه النص من روحه حياة لم تكن له من قبل. وتتحول الأصوات أو الكلمات المخطوطة إلى حياة كاملة تحيط بالمتلقي وتحوطه وتصنع منه وفيه وجوداً جديداً:

«قالت لي فجأة ومباشرة «اعلم» فإذا بي أتشكل بما تقوله، وما يطلب مني أن أعلمه، وإذا بي أمتلك الزمان والمكان الذي يحدث فيه ما تحكيه وكأنه ـ أو هو في الحقيقة ـ هو ما جرى لي» [ص ٣٣].

لم يعد هناك ثمة انفصال بين ذات المتلقي والنص الذي يتم تلقيه. إن المتلقي/ العاشق يتشكل بفعل العشق، كما يكون المحبوب هو عين ما يراه العاشق. كأن المعرفة التي يتلقاها العاشق ويتشكل بها هي فعل العشق نفسه الذي مارسه العاشق، وأعطى به المحبوب سلطاناً «ومقدرة أحالت الحكاية حياة وجعلت السماع تجربة وصيرت التجربة معتقداً ومعنى..» [ص ٣٣].

إن الإله وجود في ذاته يستغني عن أي وجود، بل عن كل الوجود، لكنه لايصير معبوداً إلا بعبودية العابد، ولا يتجلى سلطانه وتظهر قدرته إلا بإدخاله عبده العاشق في التجربة. والتجربة هي المحنة التي يمتحن بها الرب أبناءه. ألم يقل المسيح: «.. صلوا لكي لا تدخلوا التجربة» [ص ١٢٨].

وتجربة حاسب مثل تجربة قمر الزمان هي قصد للقيمة التي تكمن في التضحية، حيث العشق تضحية أكبر من الشهادة التي هي تضحية بالنفس، لأنه تضحية

بالوجود: كل الوجود، أى قتل للمحبوب. إن ذروة الإخلاص فى الصوفية هى أن يرى العابد كل ممارسته للعشق الإلهى بوصفها فعلا إلهياً لا إرادة له فيه، وقتل المعشوق هو تنفيذ إرادته وتحقيق رغبته فى أن يحل فيك. يقول حاسب:

«معنى الحكاية لا يتغير سواء كانت الأحداث حلماً أم كانت واقعاً فريداً متميزاً. فالحلم رؤية تكشف المعنى، والواقع منظر يجسد المعنى. والأحداث والكلمات فى الحالين مثقلة بالدلالة والمغزى» [ص ٢٤].

قصص واقعية من ألف ليلة وليلة:

إننا إزاء أساطير قد صارت حقيقة تبعث الحياة، يعيشها الراوية فى زمن السرد، و يعاصرها المتلقى الكامن فى النص، والمتلقى الفعلى الذى يحيل النص إلى عمل حى يبعث على الحياة. وفى الوقت نفسه نحن إزاء كاتب يقدم لنا سيرة ذاتية تتخفى وراء قناع الأسطورة، ولا تباعد بين الجانبين، فملامح السيرة الذاتية هى القناع الذى تقبع وراءه الأسطورة، كأن لها وجوداً حقيقياً أقوى وأشد من ذلك الوجود الذى نزعم انتسابه إلى عالمنا الواقعى. يقول الراوية عن جاريته تودد فى «لعبة تودد الجارية»:

«كنت إلى هذا الحد واعياً،
وكنت إلى هذا الحد عاجزاً،
أيقونة صارت ملفلفة فى الإعجاز
معجونة بصمت الكمال،
مسلسلة فى التحقيق الذى لا ينال»
[ص ٨٥].

هذه الكلمات تصف امرأة وتصف (الليالى)، وهى وصف يتعلق بكل الحضارة أو الحياة التى تركها لنا الأجداد فى الوقت نفسه: «ألم تكن كل تلك الحياة تراثًا وإرثاً وأنا لا أستطيع أن أملكه ولا أقدر أن أجعله لى» [زمردة أيوب ص ٨٠].

تجربة الديب هى مراودة المستحيل التى تبدأ بمحاولة امتلاك «النص» بتحويله إلى وجود معاصر، له حضوره الذى يمكن العيش فيه.

إنه يبدأ «لعبة تودد الجارية» بعبارة «كنا فى القرن الثالث للهجرة»، ويعلمنا النص بشكل ضمنى أن الـ «نا» تعود إلى أبناء الحضارة الإسلامية فى ذلك الوقت، سواء أكانوا من أصل عربى أم غير عربى، وذلك دون نظر إلى كونهم ينتمون أو لا ينتمون إلى دين الدولة ومذهبها الرسمى. وينتقل الراوية من تحديد الزمان إلى المكان، حيث المقصود «بغداد» حاضرة الخلافة العباسية، تلك التى يصفها كأنها هى نفسها «تودد الجارية»، «منيرة، مضيئة، غضة»، وهى صفات تظهر فى قدرتها على التغلب على كل خصومها من العلماء والحكماء والوزراء، وفى امتلاكها المعرفة التى أعجزتهم وأدهشت الخليفة، بهذا الفجر البادى فى عبارة التحدى التى أعلنتها: «إن غلبتنى فخذ ثيابى، وإن غلبتك أخذت ثيابك».

لكن بدر الديب لا يلتفت إلى تفاصيل الحكاية، وأسئلة الجارية لأن «القصة معروفة، مسجلة ومسطورة» [السين والطلسم ص ٨١].

إنه يروى على لسان صاحب الجارية الذى ورثها عن أبيه، كما ورث ثروة «تبددت.. كالسحابات فى الصيف» ولم يعد يملك غير «الذوق»:

«فأنا لا أعرف حرفة أو صنعة
وليس لى فى أى علم بروز
ومن لا يعرف الذوق، لا يعرف
إنه أبهظ الأحمال فى النفس
لا يشبع ولا يقنع،

وليس له من حدود إلا الكمال».
[ص٨١ ـ٨٢].

وهو أيضاً صاحب صفة وليس صاحب صنعة، ينشد «الكمال» المستحيل، ويتجه صوبه بحكم ما هو كامن فيه من ذوق، وما ورثه عن أبيه، أى تلك الجارية التى تبدو «أعلى من أى امتلاك» [ص ٨٤].

إنها إرث لا يستطيع السيطرة عليه وامتلاكه، بل يصير هو المملوك المستلب، المشغول بها الحائر فى الأسئلة التى تفجرها فى روحه، دون أن يستطيع حتى أن يطرح عليها ما يجول بخاطره.

«لو أننى سألتها لما استطعت صياغة السؤال.

هل هى حقاً امرأة؟ وهل هى حقاً لى؟

ماذا كان بينها وبين أبى؟

وماذا كان بينها وبين كل إرادة فى الدنيا؟»
[ص ٨٤].

الأمر يبدو كما لو كان الميراث الذى تركه الأب للابن هو دائماً دعوة لامتلاك المستحيل، يخرج الابن فى طلبه وهو يعرف أنه لن يدركه، لكنه لا يملك أن يتحرر من أسر ذلك الميراث، ولا يستطيع أن يرفض المعنى فى ذلك السعى مهما كان يقينه من أن سعيه بلا طائل، وأن وصية أبيه أو ميراثه كنبوءات العرافين فى المأساة اليونانية. إنها قراءة للمكتوب، لا تعطى البطل التراچيدى فرصة الخلاص منه أو تغييره، لكنها تدفعه إلى ارتكاب الإثم الذى يصبح به مستحقاً للعقاب المكتوب منذ الأزل. هكذا كان ميراث حاسب كريم الدين؛ إذ أوصى أبوه أمه قائلاً:

«وإذا كبر وقال ما خلف لى أبى من الميراث فاعطيه هذه الخمس ورقات، فإذا قرأها وعرف معناها يصير أعلم زمانه» [ص ١٥].

ويقرأ الابن الورقات الخمس فيصبح أسير هذا الميراث الذى خلفه أبوه، وتتحقق نبوءة الأب بعد أن تكون قد كلفت الابن الحياة، كل الحياة. أما الورقات الخمس فقد أخفتها (الليالى) بينما حاولت «إعادة الحكاية» كتابتها، لكنها ظلت خفية مستعصية على الإدراك الكلى، أى ذلك الإدراك الذى يجعلها ملكاً للابن أو يسمح له بالدخول فيها، كأنها مرة أخرى تودد الجارية التى لا يستطيع الابن أن يمد يده إليها:

«وعندما دخلت غرفتها
وكشفت عورتها
بهرنى النور والصمت وأعجزنى الحق
عن أن أمد يدى» [ص ٨٥].

«وفى أول مرة عند فراشها أحسست مرة أخرى،
أننى فقدت ثروة أبى
وأن لا أمل لى فى شئ» [ص ٨٦].

وعند ذلك الإحساس بالفقد يتولد معنى الوجود، فالألم هو الذى يمنحنا إدراكاً للّذة التى ينطوى عليها طلب المستحيل، بل لعل الألم الذى يصيب النفس فى سعيها وراء «الكينونة» هو الذى يفجر فيها القدرة على طلب المستحيل: «ومن يطلب المستحيل يعاين الثمن» [قمر الزمان ص ١٣٦].

وليس المهم هو ما يتحقق بالفعل، أو ما يصيبه المرء لقاء الثمن الذى يدفعه فى طلب المستحيل، بل هو السعى نفسه وقصد الصفة بما ينطوى عليه ذلك القصد من قيمة، سواء انتهى المشروع الإنسانى بالشهادة ؛ أى التحقق الكامل للصفة، أو ظل يطارد هذه الصفة، ويتجه صوبها دون أن يدركها، كأنها غزالة جانشاه، أو جوهرة المستحيل التى اختطفها الطائر الأخضر من يد قمر الزمان:

«ووقفت أرقب طائرى الأخضر
يتحرك على حافة النافذة
وجوهرتى فى منقاره الأبيض
واضحة قريبة بعيدة كالمستحيل» [ص١٠٧].

بين سكينة وتودد الجارية:

بينما التزم بدر الديب بالخيوط الرئيسية لحبكة «حاسب كريم الدين وملكة الحيات» كما وردت فى (الليالى)، نراه على العكس من ذلك، يتصرف بحرية مع النص المصدر فى «لعبة تودد الجارية» و«من تجارب قمر الزمان»، وإن كانت البنية الأصلية لإعادة الحكاية تظل واحدة سواء كان العنوان «إعادة حكاية» أو قصص واقعية من (ألف ليلة وليلة). إن (الليالى) تظل مصدرا للكاتب، يجمع ما يراه هو «واقعاً» بدنيا ومعرفياً، يتخطى حدود الزمان والمكان والفن الذى لا يقيده «بناء لاهوتى أو فلسفى»، «لأن اللاهوت ليس فناً.. ولأن البناء الفلسفى لا يمكن أن يكون فناً..» [إجازة تفرغ ص ١٥٨]. والبناء الفنى الذى صاغه بدر الديب يعتمد على عناصر التراجيديا الكلاسيكية: هناك البطل المأساوى الذى يتمرد على قوانين الألفة والتكرار، ويرفض الخضوع للممكن، محاولاً ـ بتكبره وكبريائه المأساوى «أن يصنع المستحيل رغم عجزه عن احتمال هذا المستحيل أو تقبله» [قمر الزمان ص ١٣٦]. وينتهك البطل قوانين الممكن، معتدياً على حرية المستحيل، مقترفا الخطأ المأساوى hubris الذى يتطلب كفارة تكلف البطل الحياة «كل الحياة» [قمر الزمان ص ١٣٩]. ويقترن الانتهاك أو التجاوز الذى يرتكبه البطل المأساوى دائماً بأنثى «قريبة بعيدة كالمستحيل» [قمر الزمان ص ١٠٨]؛ «أيقونة.. ملفلفة فى الإعجاز» [تودد الجارية ص ٨٥]، أو حية لها «جمال كل النساء» [حاسب كريم الدين ص ٢٦]، ولها أيضا «معرفة فوق كل المعرفة.. المدركة للحب الذى يمتزج بالموت فى الكينونة ليصبح انتظاراً وسياحة متصلة» [حاسب كريم الدين ص ١٥٥].

إن تجارب قمر الزمان تبدأ بتجربة صناعة المستحيل، أى بتعرف قمر الزمان على سكينة التى تسكن فيه، وتسيطر على الروح والبدن [ص ٦٣]:

«من أنت..؟ .. أختك؛ وزوجتك
من أين جئت..؟ من سنوات كنت بداخلك
هل لك اسم؟
نعم.. اسمى سكينة» [قمر الزمان ص ٧٤].

وسكينة بالتصغير من السكن والسكينة التى هى، عند المتصوفة ، ما يجده القلب من الطمأنينة عند تنزل الغيب، وهى نور فى القلب يسكن إلى شاهده ويطمئن. ولكن سكينة فى تجارب قمر الزمان نور ونار، شاهد ومشهود، محب ومحبوب، تخرج من بدن الصانع، لتدخله فيها مجذوباً لا يطيق النأى عنها أو العيش بدونها:

«.. استقر بدنى بداخلها
ولم أعد أريد أو أستطيع أن أبعده
فمع كل حركة للبعد عنها كنت أحس أننى سأموت..» [قمر الزمان ص ٧٤].

وتهمس سكينة للمجذوب: «جهادك وجهدك سعادتك بى، ومرضك وصحتك معرفتك بنورى» [قمر الزمان ص ٦٩].

كأننا نستعيد كلمات النفرى فى (المواقف والمخاطبات) ممتزجة بروح الشبق التى تسود «تجارب قمر الزمان»، فالتجارب تمزج الإلهى بالبدنى، وتصنع طقساً يحاكى طقوس عبادة باخوس (ديونيزيس) إله الخمر والنشوة عند اليونان، حين كانت العابدات يرقصن ويغنين ويقتلعن الأشجار، ويحملن الرموز القضيبية للإله

دون تحرج أو حتى وعى بما يفعلن، ثم يذبحن الحيوانات، ويأكلن لحمها النيئ فى فعل رمزى دال على التهام الإله، كما لو كان فى فعلهن دعوة له كى يقتحم أبدانهن، فتستقر تلك النشوة أو ذلك التوهج الجسدى فيهن إلى الأبد. تلك هى روح (الليالى) التى يولع بها بدر الديب؛ ذلك الامتزاج أو التوحد النهائى بين الجسدى والمقدس. إن تلك المعرفة بالبدن هى التى تولد القدرة على الخلق والإبداع:

«كانت يدى تعرف قبل أن تلمس

وتصنع باللمس كل ما تعرف وتريد»
[ص٧٣].

هكذا يمتلك المجذوب قدرة الصانع الذى حل به، ويدرك المستحيل الذى كان يصبو إليه، لكنه لا يستطيع أن يكون ذلك الذى حل به، إنه يعجز عن «حمل المستحيل» [ص ٧٧]. ذلك لأنه، مثل كل البشر، يريد أن يرغم «المستحيل على أن يصير ضيقاً كالبشر، عاجزاً فى الزمان، محصوراً فى المكان والبدن» [ص ٧٨]. إنه لا يريد حبيبة تظهر وتختفى كما تريد، وكما يريد لها المستحيل. وحين يدرك ذلك الانفصال بين إرادته وإرادتها ينقطع ذلك الاتصال الحميم الذى كان بينهما. وعندئذ ينمو «الازدواج» فى داخل المرء، ولا يعود المعشوق هو ذلك الـ «نور فى القلب». إنه آخر، أو مجرد «أخرى»، لا يعرف المحب «من هى»:

«إنها تقدر على الغياب كما قدرت على الظهور

ولم يكن الغياب برغبتى أو فى قدرتى

فأنا فعلاً لا أملك من أمرها شيئاً

إننى لا أعرف على وجه الحقيقة من هى..»
[قمر الزمان ص ٨٦].

والحيرة التى يعانيها قمر الزمان هى عجزه عن الإقرار بضرورة الحرية للمستحيل الذى يعشقه. وأى إطار آخر للعلاقة بينه وبين سكينة (كأن تكون زوجه مثلاً) تقييد لذلك العشق، وتنزيل له من كمال المحبة وقدسية الاتحاد إلى تجربة حب عادى مصنوع من الممكن المبتذل المشاع:

«وتطلعت فى داخلى أنشد المستحيل الذى أدركته وأريد أن أعاود الإمساك به، فإذا به يصبح مجرد ذكرى، وساعات من ليل..»[ص ١٦].

وتختفى سكينة فى داخله، كما: «اختفت تودد للأبد فى البيت دون أن أعرف لها غرفاً أو ردهات..» [تودد الجارية ص ٨٦]. فالمستحيل يكمن دائماً فى «الداخل» سواء كان هذا الداخل نفس المرء أو بيته. وحين يعجز الإنسان عن تحقيق ذلك المستحيل مقترناً بالقيمة (كما هو متحقق فى الواقع الفنى لألف ليلة وليلة) يختفى ذلك المستحيل، أو يغدو مجرد مستحيل بلا قيمة؛ تماماً كتجربة قمر الزمان مع دنيازاد، فقد كان قمر الزمان يسعى إلى اقتحام الماضى، ورؤية ما كانت تفعله المحبوبة فى سنوات الضياع. يقول:

«أنا لا أريد أن أعرف، بل أريد أن أكون

كل هذا الذى كان، وأن أراه

ملء العين، وأن أسمعه بكل أذن

وأن أسجله مروياً محكياً فلا يخفى على فيه حركة أو صوت أو ضوء» [ص ١٣٠].

ويجاهد قمر الزمان كى يخترق حاجز الزمن، ويرفض أن «يكون»، متخلياً عن «الجوهرة» التى خاض من أجلها رحلة فى «مراتب الوجود» اقترب فيها من «حدود العدم»، ويأبى إلا أن يرى ويسمع كل ما كان فى ماضى الحبيبة، بل إنه يضحى بالحبيبة نفسها كى يمسك بذلك المستحيل، فيغرز الإبر السحرية فى جسدها ليرى ويسمع «ما لم يكن من الممكن أن يقال أو أن

يحكي بالكلام». وفي مشهد بالغ القسوة والعنف، يرى قمر الزمان ويسمع كل ما لم يكن يخطر على بال:

«ورأيت الدم الأزرق ينسال من جسمها
ويدى تغرز الإبر
فى كل مكان من البدن المستباح
....
ورأيت جسمها المستحيل
تتحسسه الأيادى والعيون،
ووقفت عاجزاً عن أن أوقف صراخها..»
[ص ١٣٨ ، ١٣٩].

قد يكون تحول دنيازاد بعد ذلك «إلى بجعة بيضاء» استعارة، أو محاولة للتحرر من ثقل المشهد الواقعى، وآلام الصدق الجارح فيه. أو مجرد تقرير لضياع المحبوبة التى خرجت:

«طائرة من الشباك،
إلى السماء المظلمة لا ينيرها إلا رفة الجناح
ووقفت أنظر خلفها، عارفاً أنها
لن تعود» [قمر الزمان ص ١٣٩].

ويترك هذا المشهد فى نفس المتلقى كشفاً لا يتغير معناه سواء كان الحدث المروى حلماً أو حدثاً واقعياً. قد تكون قصص (ألف ليلة وليلة) هى الواقع الذى نخفيه عن أنفسنا بالإطار الذى نحيط به ذلك الكتاب الفريد: «لماذا كانت القراءة فيه دائماً خطيّة، ولماذا كان ما فيه من عشق وتحريك للبدن ممنوعاً إلى هذا الحد» [إجازة تفرغ ص ١٥٩]. إن بدر الديب يقدم الواقع الفنى المكتوب فى (الليالى)، ويوغل فى واقعه/ واقعنا الذى نخفيه عن أنفسنا فى مكمن لا نعرف له طريقاً أو «ردهات»؛ إذ «ليس الليل هو الذى يهبط على الإنسان، ولكنه الليل الذى يهبط بداخله» [ص ١٥].

وهو يكشف بالرمز عن سر الكتابة الذى ينطوى، بدوره، على سحر إعادة الكتابة، السحر الذى يشبه سحر الرقى والعزائم، والذى قد يرفع عنا حجب «القيمة المنتشرة». وهو سحر يردنا إلى سره الذى يجعلنا نقبل المكتوب لا لشئ إلا «لأنه مكتوب ولأن ما حدث فيه من تزوير ونقص لا يمكن تصحيحه إلا بإعادة الكتابة التى ما تبدأ إلا ليصبح من الضرورى إعادتها من جديد» [حاسب كريم الدين ص ١٤].



الطبعات التى اعتمدت عليها من أعمال بدر الديب:

(١) إعادة حكاية حاسب كريم الدين وملكة الحيات. أصدقاء الكتاب، القاهرة ١٩٩٠.
(٢) «لعبة تودد الجارية» فى السين والطلسم. مختارات فصول (٥٠) / الهيئة المصرية العامة للكتاب مارس ١٩٨٨.
(٣) «من تجارب قمر الزمان» فى المستحيل والقيمة. مختارات فصول (٩٩)/ الهيئة المصرية العامة للكتاب. أكتوبر ١٩٨٩.
(٤) إجازة تفرغ. المستقبل العربى، القاهرة ١٩٩٠.

«الليالى» و«حكايات للأمير»
إبداع الجماعة فى إبداع الفرد

حسين حمودة *



ـ ١ ـ

تتأسس أعمال يحيى الطاهر عبد الله (١٩٣٨ ـ ١٩٨١) على مراوحة واضحة؛ بين اعتماد تقنيات الكتابة القصصية والروائية الحديثة، وتمثل جماليات الإبداع الجماعي الموروث. تحتفى هذه الأعمال، على تنوعها، بخوض مناطق جديدة للكتابة، وتسعى، فى الوقت نفسه، إلى التجذّر فى تربة حكي قديم. فإذا كانت منجزات الكتابة القصصية والروائية المعاصرة، العربية وغير العربية، تشكل دافعًا ملحا وراء أسباب «تجريب» يحيى الطاهر فى أعماله كلها، فإن تحقق الحكى فى التراث العربى القديم، الفصيح والشعبى، المدون وغير المدون، على حد سواء، يمثل أيضًا دافعًا ملحا، بالقدر نفسه، من دوافع هذا التجريب. وتقع (ألف ليلة وليلة)، خصوصًا، على رأس أشكال هذا التحققْ التراثى التى أفاد منها يحيى الطاهر فى صياغة عالمه وخوض مغامرته الفنية.

ليس حضور (الليالى)، فى أعمال يحيى الطاهر، حضور العابر، أو حضور الدخيل، وليس حضور «النموذج المحتذى». جاوزت مفردات (الليالى)؛ بإطارها وشخوصها ووقائع حكاياتها وصياغتها وتقنياتها، مجرد «التطعيم» الذى يسهل انتزاعه أو استبداله من عالم يحيى الطاهر، كما جاوز سعيه إلى تمثّل جماليات (ألف ليلة) العثور على سبيل للخلاص من أسر نماذج كتابة سائدة (أو كانت كذلك)، وافدة من التراث الغربى. فـ (الليالى) فى كتابات يحيى الطاهر عبد الله حاضرة فاعلة على مستويات أساسية عدة: من التناص الواضح مع بعض حكاياتها، إلى تمثّل لغتها وتقنياتها، إلى استلهام بعض وقائعها وإعادة خلقها، بل إلى معارضتها وقلب بعض نماذجها الشائعة. وهذا الحضور المتعدد، سلبًا وإيجابًا، هو نوع من «التمثل» لا المحاكاة،

* باحث ـ مصرى، قسم اللغة العربية، آداب القاهرة.

بكل ما للتمثل من إمكانات للحذف والإضافة، للحوار وإعادة الخلق؛ فهذا الحضور ـ باختصار ـ نوع من «التفاعل» الخلاق الذى يسمح بالأخذ والاختلاف معا.

*

ولـ (ألف ليلة وليلة) حضور جزئى فى بعض أعمال يحيى الطاهر، مثل عمله الروائي ـ القصصي القائم على شكل مفتوح (الحقائق القديمة لا تزال صالحة لإثارة الدهشة) وروايته القصيرة (تصاوير من التراب والماء والشمس)[1]؛ حيث يشهد هذين العملين اعتمادا على شخصية محورية، هي «إسكافي المودة»، صاغها امتداداً لشخصية «معروف الإسكافي» فى الحكاية المعروفة باسمه فى (ألف ليلة وليلة)[2]. ولـ (ألف ليلة) حضور آخر، أساسى، فى مجموعة (حكايات للأمير) التى يمكن اعتبارها نموذجًا للتمثل الأكمل، من بين أعمال يحيى الطاهر، لـ (الليالى)، على مستويات متنوعة؛ إذ يرتبط العملان بمجموعة من الوشائج والأواصر، من حيث اتصال كل منهما ببناء فنى متكامل، على مستوى الإطار المفترض لراو أو راوية يتحدث أو تتحدث، ومتلق (ملك ـ أمير) يستمع، وأيضاً على مستوى الوحدة القائمة على حكايات مترابطة، وعلى مستوى عدد من الروابط البنائية والتقنيات الفنية، وعلى مستوى الانتهاء إلى تأكيد مغزى أخلاقي واحد، وأخيراً على مستوى انتظام خطة واحدة للسرد، فى كل عمل من هذين العملين، وإن تعددت السياقات، أو اختلفت، داخل هاتين الخطتين، تبعاً لاختلاف السياق الزمنى والتاريخى لـ (ألف ليلة) عن السياق الذى صيغت فيه (حكايات للأمير).

ـ ٢ ـ

فيمّا يتصل بالأواصر الجزئية، يتصل عدد من قصص (حكايات للأمير) بحكايات (ألف ليلة) اتصالاً واضحًا، مباشراً؛ إذ تحيل القصص، إحالات متكررة، إلى الحكايات، وتبدو قراءة هذه القصص ـ من منظور ما ـ استكمالا لقراءة هذه الحكايات. من هذه الأواصر، مثلاً، ما يقوله الراوى فى خاتمة قصة «حكاية الصعيدى الذى هدّه التعب فنام تحت حائط الجامع القديم»: «وهكذا ضيّع الصعيدى عمره كما ضيّعت بائعة اللبن الحمقاء اللبن» [القصة، ص٣٩][3]، مستعيداً حكاية وردت بتنويعات عدة فى (ألف ليلة)[4]. ومن هذه الأواصر، أيضًا، صياغة بعض شخصيات قصص المجموعة امتداداً لبعض شخصيات حكايات (الليالى)، مثل شخصية «أم دليلة» فى قصة «حكاية أم دليلة طاهية الموت» التى تستعيد شخصية «دليلة المحتالة»، صاحبة «المناصف» والحيل فى حكاية (ألف ليلة) المعنونة «حكاية أحمد الدنف وحسن شومان ودليلة المحتالة وبنتها زينب النصابة»[5]، وهى شخصية تعد نموذجًا عامًا لصورة العجوز المجربة التى تسعى، فى مجموعة كبيرة من حكايات (الليالى)، إلى تدبير المؤامرات. كذلك تعيد شخصية «صابر»، الصياد الفقير (فى قصة «من يعلق الجرس»)، سيرة شخصية «جودر» فى حكاية (ألف ليلة): «حكاية جودر ابن التاجر عمر مع أخويه»[6].

وفيما يتصل بالمواقف القصصية، تستعير (حكايات للأمير) الكثير من (ألف ليلة). من ذلك، مثلاً، موقف العفريت أو الجنى الذي يظهر غاضبًا، فجأة، أمام الآدمي، ويتهمه بجريمة قتل ارتكبها ـ دون أن يدرى ـ إزاء أحد أبناء عالم غير مرئى، ثم يطرده من موضع ما. فى قصة «حكاية الصعيدى...» تقول الجنّية التى تظهر للصعيدى:

«... **هل ضاقت بك الدنيا الواسعة** فلم تجد غير هذا المكان تزاحمنا فيه أنا وأولادى؟ لقد **قتلت ابنى** يا قليل النظر... وحتى يخف حزنى على ولدى عليك أن تفارق بيوتها قبل أن يدركك صبح»[القصة، ص ٣٣].

وفى حكاية «الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين» فى (ألف ليلة) يقول العفريت للسائس الأحدب: «**هل ضاقت عليك الأرض فلا تتزوج إلا بمعشوقتى؟**» ثم يهدده آمراً: «أقسم بالله إن خرجت [كذا]من هذا الموضع **قبل أن تطلع الشمس** لأقتلنك»[٧]. وكذلك فى «حكاية التاجر مع العفريت» يظهر العفريت للتاجر ويقول له: «**قم أقتلك مثلما قتلت ولدى**»[٨]. وهكذا، فى هذا السياق أيضًا، يمكن ملاحظة موقف الرجل المتعالم، الجاهل بالقراءة والكتابة، الذى تفضحه امرأة تقدم له «مكتوبًا» أو خطابًا ليقرأه لها [٩].

ـ ٣ ـ

فضلاً عن هذه الأواصر الجزئية المباشرة، يجمع كلاً من (حكايات للأمير) و(الليالى) إطار بنائى أساسى ثابت: الراوى/ المتلقى (شهرزاد/ شهريار فى الحكايات، والراوى/ الأمير، غير المسميين، فى القصص). من شهرزاد، ومن الراوى، تصدر الحكايات، لسبب من الأسباب. وإلى المتلقى، شهريار أو الأمير، تصل هذه الحكايات، وإن اختلفت أسباب حكى الحكايات واختلفت أسباب سماعها.

يحدد العنوان الكامل لمجموعة يحيى الطاهر ـ (حكايات للأمير حتى ينام)[١٠] ـ العلاقة بين الراوى والأمير المفترضين؛ بحيث تصبح كلمة «حتى»، فى هذا العنوان، إشارة إلى استمرار الحكى، زمنيًا، إلى هذا الأمير المؤرّق «إلى أن» ينام، أو الحكى له «كى يستطيع» التغلب على أرقه ومن ثم يستطيع النوم[١١]. ومع ذلك، فإحدى قصص المجموعة ـ «هكذا تكلم الفران» ـ تنهض على تعديل قيام متّصل الحكى على علاقة الراوى/ الأمير، فتجعل من الراوى متلقيًا للحكاية، مصابًا بالأرق، وإن كانت أسباب أرقه مختلفة عن أسباب أرق الأمير، وتجعل للحكاية راويًا آخر («الفران»، أحد شخوص القصة). وظيفة الحكى، فى هذه القصة، ترتبط بما يتخطى مجرد دفع الأرق؛ إذ يصبح الحكى وسيلة للوصول إلى درجة أكبر من درجات الوعى بتناقضات الواقع، ومن ثم إلى درجة أكبر من الأرق المرتبط بالعيش فى هذا الواقع. فالراوى المفلس الذى يعانى الفقر و«تقلبات الزمان»، الذى «لا يملك نعمة سوى نعمة الخيال»، والذى يتحول فى القصة إلى مروى عليه، يقول فى نهاية القصة عن الفران الذى احتل موقعه فى لعبة تبادل الأدوار:

> «والله لقد جعلنى أفكر ساعة، وأشرد ساعة، **وأنام** ـ أنا المفلس ـ على حبّ وكره.. **وها أنا فى يقظتى** ـ ككل الفقراء ـ أطمع فى الحصول على الجرة الذهبية» [القصة، ص ٨٦].

يبدأ الراوى، كما بدأت شهرزاد، من معرفة كلية بالعالم. من هذه المعرفة يغترف حكاياته، ليسلى الأمير، أو ليدفع أرقه، أو يسعى إلى ذلك، على الأقل. ومن هذه المعرفة، أيضًا، يشير إلى أن الحكايات قد تفعل فعلاً آخر سوى التسلية أو دفع الأرق. وإذا كانت شهرزاد، فى (ألف ليلة)، قد استطاعت أن تنقل متلقيها الأول، المباشر، شهريار، من «صورته الحيوانية إلى حضوره الإنسانى»[١٢]، أى استطاعت أن تنجح فى مسعاها للحكى، فإن صياغة علاقة «الراوى/ الأمير» فى(حكايات للأمير) لا تؤكد نجاح مسعى ما؛ إذ تظل المسافة شاسعة بين عالمى الراوى والأمير، قائمة حتى القصة الأخيرة بالمجموعة. يظل الأمير منتميًا إلى الدعة، مصابًا بالأرق الذى يستدعى سماع الحكايات، ويظل الراوى منتميًا إلى الفقر الذى يفرض حكى الحكايات، مصابًا بأرق من نوع آخر؛ أرق الجوع لا أرق التخمة. لا ينجح الأرق الذى يبدو ـ ظاهريا ـ قاسما مشتركًا بينهما، فى أن يجمع بين عالميهما فى عالم واحد. كأن قصص (حكايات للأمير)، بذلك، تبقى على الدافع الأول لاستمرار الحكى وتبقى على

مفارقات العالم قائمة؛ لا تومئ إلى قرب توقف الحكى، كما لا تومئ إلى قرب تلاشى مفارقات العالم.

العلاقة بين الراوى وشهرزاد، من ناحية، والأمير وشهريار، من ناحية أخرى، ليست علاقة تطابق. يتحد الراوى مع شهرزاد أحيانًا، ويجاوزها أحيانًا إلى رواة آخرين داخل (الليالى)، ويجاوزها ويجاوزهم، أحيانًا أخيرة، ليقترب من رواة (الليالى) أنفسهم؛ أى من الرواة الشعبيين الذين قاموا برواية (الليالى) وغيرها، خلال تاريخ ممتد.

من هنا، يتخطى الراوى فى (حكايات للأمير) تمثّل شخصية الراوى الشائعة فى الفن القصصى، الثابتة على صورة وحيدة فى نص واحد، إلى تمثل صورة أخرى، متغيرة، متنوعة الحالات، فى سياق تلقٍ يقوم على اتصال مباشر مع مستمعين لا قراء. يقترب الراوى، بدءًا من مدخل القصة الأولى بالمجموعة، من منحى «قولى» واضح: «والثناء الثناء عليك أميرى.. **أقول**..» [قصة «من الزرقة الداكنة حكاية»، ص ٣]، ثم يتدعم هذا الجانب القولى بكثرة من العبارات الاستدراكية، التى تنتمى إلى الراوى، وتقطع الحدث القصصى، وهى عبارات تتشابه مع ما يسمى بـ «العبارات الفاتية»، التأكيدية، Phatic Utterances التى ترتبط بعملية تلق قائمة على المشاركة الحية، وتقال عادة لعقد صلة بين القائل والسامع[١٣]. كذلك، يتدعم هذا الجانب القولى فى قصص (حكايات للأمير) باللغة التى تستدعى الأصوات، وتنقلها فى مفردات، مقتربة مما يسمى بـ «حكاية الصوت للمعنى»[١٤]. يقول الراوى، مثلاً: «أما القارب فكان يهدر بموتور.. **فو..فو** ..» [قصة «حكاية عبد الحليم أفندى..»، ص١٣]، وهذه الظاهرة واضحة فى (ألف ليلة)، وفى كثير من الحكايات الشعبية التى انتقلت من مرحلة النقل الشفاهى إلى مرحلة التدوين. فى حكاية «الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين»، مثلاً، يظهر العفريت للآدمى فى صورة فأر، «ويقول: **زيق**»[١٥].

ولكن، إلى جانب اقتراب الراوى من الرواة الشعبيين أحيانًا، يقتصر فى أحيان أخرى على رواية الحكايات مع التدخل بالتعليق على ما يرويه (: «ولا يعلم دواخل النفوس ياأميرى إلا الله» ــ «حكاية الصعيدى...»، ص ٣٥)، كما قد يجاوز دوره المقتصر على الحكى، أو الحكى والتعليق، ليصبح مشاركا رئيسيا فى الأحداث. هو، فى هذا المنحى، يرتبط بدور ما، مثلما ارتبطت شهرزاد فى الحكاية الإطار بـ (ألف ليلة)، ومثلما ارتبط الرواة الكثيرون فى الحكايات الفرعية داخل (ألف ليلة). ونلاحظ قيام الراوى بدور فى الأحداث فى قصص مثل: «هكذا تكلم الفران» و «قفص لكل الطيور» و «ترنيمة للأمير».

كما يتغير دور الراوى وموقعه من الأحداث فى القصص، يتغير أيضا دور الأمير وموقعه، بل يتوارى هذا الأمير، مرات، ليصبح متلقى القصص ــ كما تومئ عبارات الراوى ــ أكثر من شخص: «لا غرابة ولا حسد **يا إخوان** ولكنها الحقيقة نحكيها كما جرت» (ص ١٨)، و «وهكذا ــ **ياسادة** ــ كما يفطر ضباط مصر يفطر عبد الحليم أفندى»(ص ١٦)، و«**صلوا** على طه النبى: فى نهارين أقام الرجال السوق وشيدوا البيت النظيف» (ص ١٤). وبالطبع، يتوارى الأمير فى تلك العبارات التى يتحد فيها الراوى وصورة الرواة الشعبيين.

*

تتحرك العلاقات، إذن، داخل الإطار البنائى المفترض، المشترك بين (حكايات للأمير) و(ألف ليلة وليلة)، ولا تجمد فى صورة وحيدة. وتنهل صياغة الراوى والأمير، إذن، من صياغة شهرزاد وشهريار، ولكنها تنهل أيضا من رواة آخرين، داخل (الليالى) وخارجها.

- ٤ -

داخل هذا الإطار البنائى المشترك، تتمثل (حكايات للأمير) (ألف ليلة) خلال عناصر بنائية وتقنيات فنية عدة.

من العناصر البنائية المهمة، الملحوظة فى (الليالى) وقصص (الحكايات): القص التفريعى، والعناوين التى تقوم بدور مهم فى رصد الأحداث.

*

استخدام «القص التفريعى» ـ وهو تقنية أساسية من تقنيات (ألف ليلة)، وإن كان استخدامها يمتدّ ليشمل آثاراً أقدم[١٦] ـ يجاوز فى (حكايات للأمير) كونه تكأة لاستمرار الحكى، أو وسيلة لتأكيد موعظة مستمدة من سياق فرعي، فى سياق رئيسى، إلى أن يصبح رابطة تسهم فى تقديم زوايا متنوعة لعالم قصصى واحد. فى قصة «حكاية بزخارف»، يحرص الراوى على أن يقصّ على الأمير «حكاية» الفيلم الذى شاهده «عباس»، الشخص المحورى بالقصة (ص ص ٤٨، ٤٩)، دون أن تكون لهذه الحكاية الفرعية صلة مباشرة بوقائع القصة، وإن كانت تضئ بعض ملامح تتصل بعلاقات «الزمن المرجع» للشخصية، وتتيح للراوى أن يقدم بعض تعليقاته الأثيرة حول هذا الزمن المرجع. بهذا المعنى، تتخطى «حكاية بزخارف» (وهى نموذج لقصص المجموعة كلها) كل التقعيدات الجاهزة حول عناصر البناء الفنى للقصة الحديثة، وتنهض على بناء فنى مرن، يراوح بين جماليات القصة وجماليات الحكاية المتعارفة، فيسمح باستيعاب حكايات فرعية داخل القصة الأمّ، كما هو الحال فى (ألف ليلة).

وإذا كان بعض الباحثين يقيم نوعًا من الموازاة بين «القص التفريعى» فى(ألف ليلة) والتكرار اللانهائى للوحدة المتكررة فى فنّ «الأرابيسك» العربى[١٧] بما ينطوى عليه التكرار من «تجريد» واضح، فإن القص التفريعى فى (حكايات للأمير) لا ينبع من التجريد ولاينتهى إليه، فضلاً عن أنه ليس تكراراً لوحدة الأرابيسك. إن التعدد فى القص التفريعى، هنا، بمثابة تنوع كيفى وليس محض مراكمة عددية؛ هو اكتمال لملامح عالم بات أكثر تعقيداً من عالم (ألف ليلة)، وليس فتحاً لإمكانات الحكى المتواصل عن عالم ما.

كذلك، يتمثل الكاتب فكرة العناوين المطولة التى تتضمن أحداثًا، وهى واضحة فى نص (الليالى) المدون. فإذا كانت الحكايات المتفرعة ـ من حكايات رئيسية ـ تنتظم فى «نص» (الليالى) خلال مجموعة من الدوائر الكبرى والصغرى، تحت عناوين تتضمن إشارات إلى أحداث («حكاية الخياط والأحدب واليهودى... فيما وقع بينهم»، «ما حكاه الأصمعى لهارون الرشيد»، «حكاية زواج الملك بدر باسم.... ببنت الملك السمندل»، «حكاية الجوارى مختلفة الألوان وما وقع بينهن من المحاورة»، «حكاية تتضمن أن جور الأمير بسبب ظلم الرعية» .. إلخ)، فإن هذه التقنية قائمة أيضا فى (حكايات للأمير)؛ إذ يستخدم الكاتب هذه العناوين لتقوم بدور اختزالى للأحداث، أو تعليقى عليها، فضلاً عن قيامها بدور استعارى وتتابعى فى رصد هذه الأحداث ورصد تواليها.

نلاحظ الدور الاختزالى، التعليقى، فى قصة «حكاية الريفية»، مثلاً، حيث توضع عناوينها كالتالى: «النعيم» ـ «الحافة» ـ «الهاوية». وكل عنوان من هذه العناوين يختزل حدثًا، ويعلق عليه، فى الوقت نفسه. ونلاحظ الدور الاستعارى التتابعى للأحداث فى قصة «حكاية أم دليلة طاهية الموت»، التى تجسد رحلة صعود أم دليلة وابنتها، ومجاوزتهما واقعهما الفقير، فى صورة موازية لصورة «طبخة» الطعام التى تتم على مراحل، وذلك تحت عناوين فرعية: «وضع القدر على الكانون»، ثم «القدر فوق نار حامية»، ثم «بعدما ينضج الطعام ترفع القدر»، ثم «رشّ الملح والتوابل».

وتصبح هذه العناوين، فى قصص أخرى، جزءاً أساسيًا من أحداث القص نفسها، ويستوى فى هذا العناوين الرئيسية والفرعية. يتحقق هذا فى عنوانى «حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء» و«حكاية الصعيدى الذى هدّه التعب **فنام** تحت حائط الجامع القديم»، والحدث المتضمن فى العنوان الأخير يتم استخدامه استخداماً أساسياً فى القصة، إذ تبدأ الجملة الأولى بالقصة بفعل تالٍ لفعل «نوم» الصعيدى المتضمن فى العنوان: «**صحا** على صرخة».

هذا المنحى، الذى يتعامل مع العنوان باعتباره جزءاً من الحدث القصصى (ويمكن ملاحظته فى عدد من الروايات المعاصرة)[١٨]، يرتبط بحضور راو ما، مهيمن، يفرض معرفته بكل الوقائع التى يرويها، والتى يبدأ فى حكيها بعد أن تكون قد اكتملت بالفعل؛ إذ تمثل خاتمتها الأخيرة نقطة انطلاق فى السياق الذى يبدأ هو منه. يقول الراوى للأمير، فى بداية قصة «من يعلق الجرس»، بادئًا من نقطة الختام فى حكايته: «هذا نور مأتم.يا أميرى لقد **مات الرجل** اليوم، والليلة **سأقطف لك من حياته** الثمرة المرة والثمرة الحلوة» (ص ٨٧).

ـ ٥ ـ

تتمثل (حكايات للأمير) (ألف ليلة)، أيضًا، عبر مجموعة من التقنيات: رسم الشخصيات بمراوحة بين الخصوصية والتعميم، واستخدام الأسماء للدلالة على وظائف فى الحكى، والميل إلى التكرار بما يعيد وظائفه الأولى فى المجتمعات القديمة والبدائية، واستخدام أجزاء الجسم البشرى للتعبير عن المسافات والأحجام، بنوع من إسقاط الإحساس بهذا الجسم على العالم الخارجى كله.. كلها من سمات (ألف ليلة)، وكلها قائمة فى (حكايات للأمير).

يتجسد أغلب شخصيات (حكايات للأمير) دون استخدام أسماء، بحيث يتم الاكتفاء بصفات تشير إلى مهن أو علاقات قرابة أو انتماء إقليمى، أو تومئ إلى مكانات اجتماعية: الكونت ـ القرين ـ الحداد ـ الأم ـ الإنجليزى ـ زوجة كبير ضباط المطار ـ المرأة العجوز ـ ابن الأكابر ـ الحرفى ـ الصعيدى ـ الفران ـ الراقصة ـ البنت الفقيرة ـ صاحب القلعة ـ النجار ـ صاحب الفرن ـ الرجل الغنى.. إلخ.

عدم ذكر أسماء الشخصيات القصصية، الذى كان يُفهم ـ فى مرحلة من مراحل تطور فنّ القصّ فى الأدب العربى ـ على أنه محاولة لتأكيد واقعية الحدث، ونوع من الارتباط بمنحى وعظى[١٩]، يقوم هنا على منحى آخر؛ يسعى للاختزال، ويستهدف النأى عن كل خصوصية فردية. يتجنب الكاتب الإشارات إلى هذه الخصوصية التى تميز، مثلاً، الشخصيات التى يتم التركيز على أبعاد عالمها الداخلى، كما يتجنب التركيز على الملامح الخارجية للشخصيات؛ إذ يسعى إلى صياغة «شخصيات/ أدوار»، تصلح للتعبير عن مغزى قابل للتعميم. اسم الشخصية فى قصص (حكايات الأمير)، من هذه الناحية، مثله مثل اسم بعض شخصيات (الليالى)، يشير إلى «فئة أكثر من إشارته إلى فرد»[٢٠].

ويرتبط بذلك أن استخدام الأسماء المحددة وثيق الصلة بالوظائف التى تقوم بها الشخصيات، وذلك فى حالات نادرة من قصص (حكايات للأمير). مثلاً فى قصة «قفص لكل الطيور»، نجد اسم «وحيد»، ويشير الراوى إلى هذه الشخصية كالتالى: «دقّ بابى ـ ففتحت وعجبت أن يكون الطارق **جارى الحريص على وحدته**، فصحت: من.. **وحيد**!!، (ص ٦١). وفى القصة نفسها نجد اسم «فصيح» مقترنا بمحام بليغ، مولع باستخدام علاقات لغوية فصيحة موروثة فى مرافعاته.

*

كذلك نلاحظ، فى بعض قصص المجموعة، ذلك الجنوح إلى التجسيد، الذى نلحظه فى (ألف ليلة) وفى

الموروث الشعبى عمومًا؛ حيث تنتفى المجردات وتحل دائمًا فى صور ملموسة. فى هذا السياق، يصبح **الكلام** بمثابة «أثواب من حرير هفهاف مطرز بالترتر الغماز ناعم نعومة بطن حية تلدغ» [قصة «حكاية بزخارف»، ص ٤٧]، وتصبح **الدنيا «الأم الحاقدة ذات الفصول»** [قصة «من يعلق الجرس»، ص ٨٩] التى «تدير ظهرها لسنين ثم تقبل بوجه ضاحك وجيد مثقل بالأجراس»(ص ٤٧).. إلخ. وهذا التجسيد امتداد للغة (الليالى)؛ حيث فيها النهار «وجه أبيض»، والشمس «تغضب»، و«الموت»، دائمًا، «هازم اللذات ومفرق الجماعات».

أيضًا، تحفل قصص (حكايات للأمير) بصيغ التكرار للدلالة على الأرقام والمقاييس، واستخدام المبالغات، والتشبيهات القائمة على مفردات الجسم البشرى، والاستعارات من صفات الحيوان، وكلها قائمة فى عالم (الليالى). فالإشارات إلى الأعداد والمقاييس، فى قصص المجموعة، تنأى عن التركيب المتعارف، وتستبدل به التكرار القديم: «مرّ شهر وتلاه شهر وشهر»[قصة «من يعلق الجرس»، ص٩٢]، و«لك منى أيها الحداد عشرة جنيهات ورقية وعشرة جنيهات ورقية وعشرة جنيهات ورقية» [قصة «حكاية صيف»، ص ٨].

هذه الصياغة، التى تستعيد المنحى القديم فى العدّ، تدعم البعد التجسيدى الذى تنهض عليه لغة القص فى هذه المجموعة، من ناحية، وتدعم الطابع الشفاهى الذى تتمثله هذه اللغة، من ناحية ثانية؛ إذ ترتبط بعالم سابق على التدوين، سابق على استخدام الرقم الذى فتح المجال لعلم الرياضيات.

وقريب من هذا السياق، أيضًا، ذلك المنحى الذى يستعير أجزاء الجسم البشرى لتحديد بعض المقاييس، وهو منحى نجده واضحًا أيضًا فى (ألف ليلة وليلة)[٢١]. الأستاذ «فصيح»، مثلاً، يطالب «بزجاجة كينا طولها شبران» [قصة «قفص لكل الطيور»، ص ٧٠]، والراوى يفرك عينيه فى الضحى بعد أن أصبحت الشمس «بعيدة عن سماء الشرق قدر ذراعين» [قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ٨٦]. وفى هذا المنحى تصبح أعضاء الإنسان (وهى أقرب المحسوسات إليه) مقياسًا لتحديد كل شئ من حوله.

يضاف إلى هذا المنحى استخدام التشبيهات المستمدة من مفردات عالم الحيوان، بصفاته المتعارفة فى الأدب الإنسانى. يحتفى الكاتب بهذه المفردات (كما احتفت بها «كليلة ودمنة»، وكما أكدت هذا الاحتفاء حكايات الحيوان والطيور، المشتركة بين «ألف ليلة» و«كليلة ودمنة»)، ليعبر بها عن عالم إنسانى معقد، وليختزل بها تفاصيل قصصية كثيرة: «عباس» يجد نفسه «حيوانا فى قفص من حديد» [قصة «حكاية بزخارف»، ص ٥١] بعد أن صار له ثلاثة أثواب: «ثوب ثعلب ماكر، وثوب قرد وثوب قط له سبعة أرواح» (ص ٤٧)، و«صابر» يحدث نفسه: «ها أنذا بعقلى الراجح أحكم السوق بقلب الأسد ملك الحيوان» [قصة «من يعلق الجرس» ص ٩٤]، والراوى يرى القضاة الذين يحاكمون «الضرير»: «القاعد بالوسط له وجه الأسد ملك الحيوان، والذى عن يمينه له وجه النمر الوثاب، أما الذى عن يساره فبوجه الثعلب واسع الحيلة» [قصة «قفص لكل الطيور»، ص ٦٦].

*

تقارب هذه التقنيات بين عالم (حكايات للأمير) وعالم (ألف ليلة)، تضعهما معا فى رؤية ترى العالم مجسداً، قريبا، محسوسا، لصيقا بالجسد، بعيداً عن التجريد وبعيداً عن التعيّن فى حاضر زمنى بعينه. ولكن (حكايات للأمير)، فى ناحية أخرى، تقترن بإشارات أخرى، تسعى إلى أن ترى العالم متعيّنا فى الزمن.

ـ ٦ ـ

فى (ألف ليلة)، شأنها شأن الحكايات الشعبية كلها، تظل الحواجز قائمة بين «زمن القص» (الحاضر القصصى) و «زمن الوقائع» (ما تحكى عنه الحكايات). تظل شهرزاد ـ كما يظل الرواة الشعبيون جميعا [٢٢] ـ مرتبطة، ومرتبطين، بزمن حاضر، هو زمن القصّ الحاضر، ومنه ترتحل، ويرتحلون، إلى زمن الوقائع الماضى.

لا تحرص قصص (حكايات للأمير) على الإبقاء على هذه المسافة بين الزمنين. فراوى هذه القصص يتدخل بتعليقاته المتعددة على ما يروى من أحداث، ويتدخل هو نفسه بالمشاركة فى بعضها، كما أشرنا؛ بحيث يصبح هو نفسه ـ بعالمه الذى ينتمى إلى حاضره، أى إلى «زمن القص» ـ جزءا من «زمن الوقائع».

تستعير (حكايات للأمير) من (ألف ليلة) ومن الحكايات الشعبية، إذن، صيغة زمنية خارجية فحسب، وداخل هذه الصيغة تجعل الزمن الحاضر زمنا ماضيا؛ إذ تضفى على هذا الحاضر صيغة «ماضوية»، وتقص عنه بعد تحويله إلى وقائع منتهية، فى سعى إلى الإفادة مما يحيط بالزمن الماضى، من حيث هو زمن يشير استخدامه إلى قدرة ما على «الإيهام بالحقيقة»، وتحيطه هالة من القداسة التى تحيط، غالبا، بالخبرات والوقائع القديمة.

مع هذا الإيهام، فقصص (حكايات للأمير)، من ناحية أخرى، تنوس بين هذا الزمن الماضى، غير المحدد، وزمن آخر يحيل إلى فترة، أو فترات، بعينها، فى زمن مرجع بعينه.

من هذه الناحية، تختلف (حكايات للأمير) عن (ألف ليلة). فإذا كان معظم حكايات (ألف ليلة) ـ باستثناء مجموعة الحكايات الخاصة بهارون الرشيد ـ يتجنب الإشارة إلى زمن مرجع بعينه، وينتمى زمنيا إلى «قديم الزمان وسالف العصر والأوان»، فإن قصص (حكايات للأمير) تشير إلى زمن مرجع، تحدده بالتركيز على ملامح فترة بعينها من فترات تاريخ مصر المعاصر بعد رحيل المستعمر، وخصوصا الفترة التى ارتبطت بتسمية «الانفتاح»؛ أى السبعينيات من هذا القرن، أثناء حكم أنور السادات. تستخدم إحدى القصص هذه التسمية، وتسوق ـ فى سياق لا يخلو من سخرية ـ بعض العبارات الدعائية التى أحيطت باسم السادات وبفترة حكمه:

> «صباح يوم افتتاح بوتيك ميامى ـ جاء العمال ورشوا الرمل أمام البوتيك (...) وعلقوا الصورة وقد كتب تحتها بخط كبير (كبير العائلة **بطل يوليو ومايو وأكتوبر وكل شهور السنة...**)».

و:

> « نشرت الصحف الصباحية الثلاث (...) محمد كمبل إخوان يبشر المواطنين بمصر القديمة (...) ويخطو أول خطوة له مع بداية **عصر الانفتاح على طريق العلم والإيمان**» [قصة «حكاية ميلودرامية»، ص ٥٨].

كذلك يخالف استخدام الزمن فى قصص (حكايات للأمير) استخدامه فى حكايات (الليالى)، على مستوى التتابع الذى تخضع له من حيث ترتيبها فى عمل واحد. تهتم القصص، على عكس الحكايات، بهذا التتابع، بما يجعل عالم هذه القصص المفردة متصلا، ويجعل أزمنتها المستقلة متراتبة.

من هذه الناحية، يمكن قراءة قصص المجموعة على أنها موازاة لانتقالات بعينها فى تاريخ مصر: فالحكاية الأولى «من الزرقة الداكنة حكاية»، ترصد رحيل المستعمر بعد أن ترك نفراً من أتباعه، أصبحوا سادة البلاد. والحكاية الثانية، «حكاية صيف»، تجسد رعب «القرين» ـ وارث السلطة والثروة ـ وتوجسه من أصحاب الأرض الحقيقيين. والحكاية الثالثة، «حكاية عبد الحليم

أفندى...»، تسجل تعرية خلفاء المستعمر من العسكريين الذين أصبحوا، بدورهم، سادة جدداً [٢٣]. وهكذا، تتوالى القصص/ الحكايات، لتكشف واقع هؤلاء السادة الجدد، إلى أن تركز على فترة السبعينيات.

أيضا يختلف استخدام الزمن الداخلى فى بعض قصص المجموعة عن استخدامه فى حكايات (الليالى). ينكسر ـ داخل كل قصة ـ الزمن المتسلسل، المتعاقب، الذى يمضى قدما إلى الأمام، والذى يعد سمة من سمات الزمن فى الحكايات الشعبية، ومنها (ألف ليلة)؛ إذ تكثر فى القصص الاسترجاعات الزمنية لوقائع سابقة على الحاضر القصصى (راجع خصوصا قصص: «هكذا تكلم الفران» و«حكاية ميلودرامية» و «حكاية للأمير عنوانها من يعلق الجرس»)، وإن ظلت الإشارات إلى وحدات الزمن المجزأ، المفتّت، تتخذ طابعا واحداً فى (حكايات للأمير) و (ألف ليلة): الإحساس بالزمن مجسدا، وتقسيمه تقسيمات تنتمى إلى الطبيعة والفلك، والتعامل مع وحداته بمنحى غير مجرد [٢٤].

أخيرا، تظل السمة الجوهرية الخاصة بزمن (ألف ليلة)؛ اتصاله ودائريته وتقلباته المفاجئة، سمة أثيرة أيضا فى (حكايات للأمير). تصاغ الوقائع التى يسردها الراوى، دائما، بنوع من التسليم بأن للزمن دورات يدورها، تحمل كل واحدة منها أقداراً مفاجئة، ومنها الدورة التى يعيشها ـ بل يعانى وطأتها ـ هذا الراوى نفسه، فى زمن مرجع محدد. من هنا، تكثر أحكام الراوى القيمية وتعليقاته حول زمنه الحاضر أو دورة زمنه الحاضرة: «قلب لى الزمان وجهه وأدار ظهره فعزّ النوم» [قصة «هكذا تكلم الفران»،ص ٧٦]، و «لا حول ولا قوة إلا بالله.. وآه من زمن أعيشه» [قصة «حكاية عن الطير الأليف والطير الجارح»؛ ص ١٠٠]، و «صرخت لأجمعكم لتشهدوا ما صار إليه حال نفر من رجال هذا الزمان» [قصة «قفص لكل الطيور»، ص ٦٣].

*

يختلف الزمن، إذن، بين (الليالى) و (حكايات للأمير) على مستوى خارجى فحسب، ويتصل هذا الاختلاف باختلاف بين سياقين، تاريخيين، من أحدهما تشكلت (الليالى)، وبأحدهما اقترنت (حكايات للأمير). ولكن، داخل هذا المستوى الخارجى، تكمن وتهجع نظرة واحدة إلى الزمن.

ـ ٧ ـ

إذا كانت هناك تجارب عدة تمر بها الشخصيات فى (ألف ليلة)؛ وتحولات متباينة تتناوبها، وأهوال كثيرة تجتازها؛ فالأمر أكثر تحديداً فى قصص (حكايات للأمير)؛ حيث يركز معظم عوالم هذه القصص على تجربة واحدة يتناولها الكاتب تناولات متنوعة، ليصوغ منها ما يشبه «القانون» الواحد: الصعود الفردى «على حساب» الجماعة، بل على أنقاضها، ثم السقوط الأخير، فى مآل أخير، أو السقوط الذى لا نهوض بعده.

«الاحتياج» الذى يعقبه «إشباع»، فى التجارب التى تمر بها شخصيات (الليالى)، بأشكال وطرائق شتى، يتمثل فى قصص (حكايات للأمير) فى تجربة واحدة محددة: الخروج من دائرة «الفقراء» ـ أو «العبيد» ـ إلى دائرة «الأغنياء» ـ أو «السادة» ـ بكلمات القصص نفسها. تختزل القصص، بتسمية الحكايات الشعبية القديمة، الواقع الطبقى الذى تنتمى إليه شخصياتها فى ثنائية بسيطة: «السادة الأغنياء» و«العبيد الفقراء». يتم الإلحاح على هذه التسمية بصياغات متنوعة: «طوحت برأسى ـ كما يفعل **السادة** ـ ورددت التحية ومرقت من الباب» [قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ٧٦]، و«فالناس **عبيد وسادة** وكذا السمك أيضًا» [قصة «من يعلق الجرس»، ص ٩٣]، و«رفع الكونت كوبه فرفع الأسافل أكوابهم وقرعوها **كأنهم السادة** منذ زمان بعيد» [قصة «من الزرقة الداكنة حكاية»، ص ٥].. إلخ.

فى الطرف الأدنى من طرفى هذه الثنائيــة، يتم تناول عالم الفقراء بقوانينه، وأشكال وطأته، ومحاولات البعض الفكاك من أسر هذه الوطأة. فى هذا العالم، كل بنت فقيرة تحيا «بانتظار زوج فقير يمسك بيدها ويقودها للعيش معه فى قفص»[قصة «حكاية الريفية»، ص ٢١]، وكل الرجال «يخرجون إلى دنيا الشوارع بملابس الحيوان (...) يلتقطون الرزق بمناقير الطير» [قصة «حكاية بزخارف»، ص ٤٦]، وبعضهم يكدح ليحصل على أجره «بخناق» [قصة «هكذا تكلم الفران»، ص ٨١]. وفى مقابل هذا، فى الطرف الأعلى من طرفى الثنائية، هناك عالم آخر، خالٍ من الحرمان، يتم رصده من منظور ينتمى إلى الراوى الفقير، فتكثر فى هذا الرصد مفردات تشهى الطعام والتوق إلى حياة الدعة والراحة.

المسافة بين العالمين، كما هى فى (ألف ليلة)، شاسعة، ولكن يمكن اجتيازها بالأحلام، أو بـ «ضربة حظ»، أو بفعل فردى محدود. لذا، تزدحم رءوس شخصيات كثيرة فى القصص بالأمنيات والأحلام بالحصول على ثروة مفاجئة، من العثور على «جرة ذهبية» أو من ميراث جدة تركية مجهولة ـ ليس لها وجود فعلى! ـ تموت فى «استنبول»، أو من حل لغز قديم يجازى بمكافأة ضخمة.

شخصيات القصص، التى لا تقنع بالأحلام والأمنيات، تسعى إلى الصعود الطبقى بطرائق شتى: عن طريق العمل «فى خدمة المستعمر ثم السادة الجدد» (عبد الحليم أفندى ـ قصة «حكاية عبد الحليم أفندى»)، أو عن طريق «بيع» الابنة الجميلة لكهل عجوز (أم دليلة ـ قصة «حكاية أم دليلة..»)، أو عن طريق استغلال الشخصيات الأخرى الفقيرة (صابر ـ قصة «من يعلق الجرس»).. إلخ.

مآل هذا الصعود الفردى، بل مآل محض الحلم به، تجسده نهايات القصص بنظرة أخلاقية صارمة. فمعظم مسار القصص يبدأ من النقطة الأولى فى رحلة صعود ـ أو حلم بصعود ـ طويلة، نحو القبوع والاسترخاء والدعة والاستمتاع بثروة ضخمة. وكلاهما ـ الصعود أو الحلم ـ ينتهى بالسقوط من حالق:

على مستوى الحلم، يعود «الفران» ـ الذى غاب وراء حلمه بثروة مفاجئة ـ إلى معاناة واقعه المؤلم؛ حيث يكدح ولا يحصل على شئ . كما يسقط «الصعيدى» ـ الذى حلم، بدل عمله الشاق، بالجلوس على دكة خشبية، بوابًا لإحدى العمارات ـ من أعلى «السقالة» التى راوده حلمه وهو يعتليها.

أما الذين صعدوا صعوداً طبقيًا فرديًا بالفعل، فيعودون فى نهايات القصص إلى ما قبل صعودهم، أو يعودون بعد أن يكونوا قد دفعوا ثمنًا باهظًا مقابل هذا الصعود:

ـ تنتهى قصة «حكاية صيف» بـ «القرين» (الذى صعد عن طريق «وراثة» سيطرة المستعمر ـ الكونت) وهو يعانى رعب الإحساس بالموت الوشيك [ص ٩].

ـ وتنتهى قصة «حكاية عبد الحليم أفندى..» (الذى صعد بخدمة المستعمر، ثم بخدمة السادة الجدد) به وقد عاد إلى حضن أمه خائفًا مذعوراً باكيًا، متخليًا عن كل ما استطاع تحقيقه [ص ٢٠].

ـ وتنتهى قصة «حكاية الريفية» (حيث الفقيرة التى تتزوج من غنى) بها وبزوجها وقد أصبحا فرعين يابسين، جاءهما ملاك الموت «فقصفهما وطوحهما لريح الخريف الأبدية»، بعد أن حكم عليهما بعدم الإنجاب؛ إذ «استعصى عليهما الحب الذى يوحّد الأجساد ويثمر البنين»[25] [ص ٢٦].

ـ وتنتهى قصة «حكاية بزخارف» بعباس (الفقير الذى انتشله من فقره أحد الأغنياء) وقد قذف به إلى «إصلاحية» سوف يعامل فيها «بأيدى بشر فى الغالب الأعم كالكل قساة لا يرحمون» [ص ٥٣].

ـ وتنتهى «حكاية ميلودرامية»، أيضًا، بـ «حنا» (الذى حاول الحصول على الثروة عن طريق السرقة) وقد ألقى به فى «دار رعاية وإصلاح حكومية» [ص ٦٠] بعد أن قضى فى حجرة مظلمة، بشقوقها تسكن الحشرات، ليلتين كاملتين.

ـ وفى قصة «من يعلق الجرس» ينتهى الأمر بـ «صابر» (الذى تخطى فقره باستغلال الآخرين، وأصبح المحتكر الوحيد فى سوق السمك)، وقد «هزمه الزمن»، يجلس فى انتظار الموت «كما يرقد المال فى خزائنه»، «بارداً كالفضة».

ـ وأخيراً، فى «ترنيمة للأمير»، ينتهى الفقير (الذى جاوز فقره بالزواج من غنية) إلى حيث يصطدم جسم الطائرة التى يقودها بإفريز: «فاحترقت الطائرة واحترق هو واحترقت هى» [ص ٩٨].

*

تتحرك شخصيات (حكايات للأمير)، دائمًا، باتجاه الوصول إلى هذه «النهايات/ المصائر». وترتبط هذه «النهايات/ المصائر»، فيما ترتبط، بوجود تفاوت هائل تتوزع هذه الشخصيات بين طرفيه: «بين صفاتها وخصائصها الأصلية وتراثها الذى تحاول الفكاك منه، وبين صفات ومتطلبات (...) البيئة الجديدة»[٢٦] التى سعت إلى الانتماء إليها. وهذه «النهايات/ المصائر» هى مما يجعل نهايات قصص (حكايات للأمير) تقترب من نهايات (ألف ليلة) ونهايات الحكايات الشعبية فى مغزاها الأخلاقى؛ فالطابع الفردى الذى تتسم به محاولات هذه الشخصيات للصعود، على حساب الآخرين غالبا، يجعلها تنتهى إلى المصير نفسه الذى تنتهى إليه «الشخصيات الشريرة، فى القصص الشعبى. وبذلك يبرز فى هذه القصص ذلك «المغزى الخلقى» الذى أبرزته (ألف ليلة) والعديد من هذا القصص[٢٧]. كأن الكاتب، بذلك، يعيد سيرة الرؤية القديمة فى (الليالى)؛ إذ يؤكد، بمنحى أخلاقى، مغزى أساسيًا، يتناوله عبر قصص (حكايات للأمير) جميعًا، ويصوغ هذا المغزى مقترنًا بما يشبه القانون الذى لا يقبل دفعًا: «لا إمكان لصعود، أو لنجاح، أو لشفاء، فردى على أنقاض الجماعة»، وهو المغزى نفسه، المقترن بالقانون نفسه، الذى تنطوى عليه (ألف ليلة وليلة). لعل شفاء شهريار من مرضه، فى الليلة الأخيرة من(الليالى)، وبداية حكمه بالعدل بين رعيته التى أصبح ينتمى إليها كما أصبح ينتمى إلى أسرة؛ بدل إقامة حياته على أنقاض هذه الرعية؛ مما يؤكد هذا المغزى.

ـ ٨ ـ

تتمثل (حكايات للأمير) جماليات (الليالى)، إذن، وإن وضعت بعض هذه الجماليات فى سياق آخر جديد. يتصل هذا السياق ـ من ناحية ـ بالاختلاف الطبيعى الذى يمكن أن ينهض بين عمل إبداعى فردى وإبداع جماعى موروث، ويتصل ـ من ناحية أخرى ـ باختلاف زمنين، وعالمين، أحاطا بكل من يحيى الطاهر وحشد المشاركين فى إبداع (الليالى).

صيغت (الليالى) خلال قرون عدة، فى ظل وعى جماعى، غير رسمى، كان يرى فى مناوأة الطغيان الفردى للملوك والسلاطين، وفى تسلط الرجل على المرأة، وفى وجوب اكتشاف الجغرافيا المجهولة، وتعرف الأقوام والشعوب والديانات الأخرى القريبة والبعيدة، وفى مجاورة عرامة الغريزة وصوت الحكمة، وفى تعقد الكون والتباسه بين ما هو مرئى قريب وما ليس كذلك .. إلخ ـ كان يرى فى ذلك كله، وكان يرى فى سحر الحكايات قبل ذلك كله، عالمًا ثريًا، يستحق أن يتحقق فى عمل إبداعى، جماعى، يتأبى على التلاشى والنسيان.

لم تواجه (حكايات للأمير) كل هذه «المطالب»، ولم تطمح إلى مثل هذا الطموح، كما لم تتشكل خلال زمن طويل ممتد، ولم يبدعها سوى مبدع واحد. لذا، تنتسب (حكايات للأمير) إلى (ألف ليلة) انتساب الفرع إلى الجذع؛ الجزء إلى الكل؛ الفرد إلى الجماعة. لكنه الفرع الذى وهب ثمرته الخاصة، والجزء الذى حوى شيئاً من «عصارة» الكل، والفرد الذى استطاع أن يأتى بقبس من وهج الجماعة الذى لا يخبو، ولا يخمد.

الهوامش:

(١) انظر لهذا الباحث: «تمثل الاحتفال وتحطيم المواضعات»، مجلة **فصول**، المجلد الحادى عشر، العدد الأول، القاهرة، طبعة ثانية، يناير ١٩٩٣، ص ١٨٥.

(٢) راجع الحكاية فى المجلد الثالث من **ألف ليلة وليلة**، أربعة مجلدات، مكتبة صبيح، القاهرة، الأزهر، دون تاريخ.

(٣) يحيى الطاهر عبد الله، **حكايات للأمير**، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٨. وهى الطبعة التى نستخدمها هنا، وسوف نشير إلى أرقام صفحاتها داخل المتن.

(٤) راجع «حكاية وردخان ابن الملك جليعاد» بالمجلد الرابع من **ألف ليلة وليلة**. ولهذه الحكاية تنويع آخر، فى **ألف ليلة** أيضاً، يستبدل باللبن المسكوب مجموعة من أوان زجاجية تتحطم. راجع «حكاية مزين بغداد»، المجلد الأول، ص ص ١١٧ ـ ١١٨. وانظر أيضاً «باب الناسك وابن عرس» فى **كليلة ودمنة**، (بيدبا الفيلسوف الهندى، نقله إلى العربية عبد الله بن المقفع، وزارة المعارف العمومية، القاهرة، ١٩٢٠ ص ص ١٥٢ ـ ١٥٣). وقد ذكرت الحكاية كذلك، بتنويع ثالث، فيه يدخل «الحجاج الثقفى» طرفاً قصصياً. انظر: أحمد بن محمد بن على بن إبراهيم الأنصارى اليمنى: **حديقة الأفراح لإزالة الأتراح**: المطبعة اليمنية بمصر، مصطفى البابى الحلبى، د. ت، ص ٨٨.

(٥) راجع الحكاية فى المجلد الأول من **ألف ليلة وليلة**.

(٦) انظر الحكاية فى المجلد الأول.

(٧) «حكاية الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين»، المجلد الأول، ص ٧٢. وهذا التشديد وكل التشديدات التالية من عندنا.

(٨) المجلد الأول، ص ٨.

(٩) انظر هذا الموقف فى نهاية قصة «حكاية عبد الحليم أفندى وما جرى له مع المرأة الخرقاء»، وراجع الحكاية الخاصة بأحد «المجاورين» فى «جملة من نوادر أهل الكرم واللطافة»، **ألف ليلة وليلة**، المجلد الثانى، ص ص ٢٩٣ ـ ٢٩٤.

(١٠) يحيى الطاهر عبد الله، **حكايات للأمير حتى ينام**، منشورات وزارة الثقافة والفنون، سلسلة القصة والمسرحية (٨١)، بغداد، ١٩٧٨. وقد أعيد نشرها بالعنوان نفسه فى طبعة الأعمال الكاملة للكاتب (دار المستقبل العربى، القاهرة، ط أولى ١٩٨٣).

(١١) أرق الأمير، هنا، ومقاومته بسماع الحكايات، امتداد لتيمة نهضت عليها أبنية قصصية كثيرة، انظر، مثلاً، قصة «النبوءة»، فى: **روايات وقصص مصرية**، (ترجمها إلى الفرنسية جوستاف لوفيفر، ترجمها إلى العربية على حافظ، مراجعة أنور عبد العزيز، الألف كتاب (٦٦)، القاهرة، د.ت. وراجع حكايات هارون الرشيد فى **ألف ليلة وليلة**.

(١٢) جابر عصفور: «مفتتح»، مجلة **فصول**، المجلد الثالث عشر، العدد الأول، القاهرة، ربيع ١٩٩٤، ص ٨.

(١٣) راجع: شكرى عياد، «فن الخبر فى تراثنا القصصى»، مجلة **فصول**، المجلد الثانى، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٢، ص ٧٢.

(١٤) انظر: تمام حسان: «اللغة والنقد الأدبى»، مجلة **فصول**، المجلد الرابع، العدد الأول، القاهرة أكتوبر نوفمبر ديسمبر ١٩٨٣ ص ١٢٠.

(١٥) **ألف ليلة ولية**، المجلد الأول، «حكاية الوزير نور الدين مع أخيه شمس الدين»، ص ٧٢.

(١٦) من هذه الآثار القصص الفرعونية المروية لـ «أمير» فى قصة «الغريق» المعروفة أيضاً بقصة «جزيرة الثعبان»، ويرجع أصلها إلى أوائل فترة الأسرة الثانية. انظر جوستاف لوفيفر، **روايات وقصص مصرية**، مرجع سابق، ص ٧٩. كذلك مجموعة القصص التى يشار إليها على أنها «قصة ذات طبقات» (المرجع نفسه، ص ١٣٦).

وقد ظهرت هذه التقنية فى أعمال أخرى كثيرة، منها الحكاية المغولية ذات الأصل البوذى أرجى بارجى، **وحكايات كانتربرى** لتشوسر، ومجموعة بوكاشيو المسماة **عشرة أيام**. ويشير مجدى وهبة إلى أن هذه التقنية تعد بمثابة «تقليد أدبى موجود فى أغلب بلدان العالم». راجع: **حكايات كانتربرى** جيوفرى تشوسر، ترجمة وتقديم وتعليق مجدى وهبة، مراجعة عبد الحميد يونس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٣، ص ١٦.

وهذه التقنية واضحة تماماً فى **كليلة ودمنة**، وفى **الأسفار الخمسة** أو **البنجاتنترا** التى تعد أصلاً لها.

(١٧) انظر: ساندرا ناداف، «الزمن السحرى وحركة التكرار»، مجلة **فصول**، المجلد الثلث عشر، العدد الأول، القاهرة، ربيع ١٩٩٤، ص ٨٩.

(١٨) من هذه الراويات رواية جون شتاينبك **تورتيللا فلات**، ورواية إميل حبيبى **الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل**، وإلى حد ما رواية إبراهيم أصلان **مالك الحزين**.

(١٩) راجع: شكرى عياد، **القصة القصيرة فى مصر، دراسة فى تأصيل فنّ أدبى**، ط ثانية، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٩، ص ص ١٢٦، ١٢٧.

(٢٠) انظر: فريال جبورى غزول، «البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة»، مجلة **فصول**، المجلد الثانى عشر، العدد الرابع، القاهرة، شتاء ١٩٩٤، ص ٨٨.

(٢١) فى **ألف ليلة** نقرأ مثلاً: «وإن كنت أحببتنى شبرا فأنا أحببتك ذراعاً»، «حكاية زواج الملك بدر باسم بن شهرمان بينت الملك السمندل»، المجلد الثالث ص ٢٨٨.

و: «فله لحية طول ذراع وأنف طول شبر وقامة طول إصبع»

«حكاية على نور الدين مع مريم الزنارية»، المجلد الرابع، ص ٩٤.

(٢٢) راجع: حكمت صباغ الحكيم (يمنى العيد): **فى معرفة النص ـ دراسات فى النقد الأدبى**، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢٣٣.

(٢٣) راجع قراءة فاروق عبد القادر لقصص المجموعة من هذا المنظور: «نزهة قصيرة فى صحبة قصاص» ـ دراسة ملحقة بمجموعة **حكايات للأمير**، طبعة دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩.

(٢٤) انظر لهذا الباحث «مدنية الجغرافيا.. مدينة الخيال»، مجلة **فصول**، المجلد الثانى عشر، العدد الرابع، القاهرة، شتاء ١٩٩٤، ص ١٨٥.

(٢٥) يمثل هذا «العقاب» بعدم إنجاب البنين امتداداً لنظرة شائعة فى «الأسرة التناسلية المصرية» راجع: سيد عويس، **حديث عن المرأة المصرية المعاصرة ـ دراسة ثقافية اجتماعية**، مطبعة أطلس، القاهرة، ١٩٧٧، ص ص ٦٩، ٨٦.

(٢٦) راجع: شاكر عبد الحميد، «السهم والشهاب ـ دراسة فى تطور الوعى لدى الشخصيات فى قصص يحيى الطاهر القصيرة»، مجلة **خطوة**، العدد الثالث، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٨٩.

(٢٧) راجع: سهير القلماوى، **ألف ليلة وليلة**، دار المعارف. القاهرة، ط الرابعة، ١٩٧٦، ص ١٩٩.



أقنعة ألف ليلة

فى الشعر العربى الحديث

عبدالرحمن بسيسو*

مدخل:

تفضى أية محاولة تكتفى بتقصى التأثيرات المباشرة لكتاب (ألف ليلة وليلة) على القصيدة العربية الحداثية المعاصرة إلى توليد انطباع أولى مؤداه أن «هذا المصدر الخصب يكاد يكون مفقودا فى شعرنا المعاصر»[1]. وعلى الرغم من أن بعض الدراسات قد تبنت هذا الانطباع وحولته إلى استنتاج، ثم أقامت عليه فروضا أخرى، واستخلصت نتائج تتعلق بمدى حضور وهيمنة المصادر التى استلهمها الشعراء وهم يصوغون قصائدهم، نسيجا وبناء، فإننا نملك من المعطيات ما يؤهلنا للتقدم بفرض هو على النقيض تماماً من ذلك الفرض الشائع.

ولعل أهم مصدر لتوليد هذه المعطيات يتمثل فى عدم الاكتفاء بتقصى التأثيرات المباشرة وتجاوزها إلى تقصى التأثيرات غير المباشرة، الغامضة والخفية، تلك التى تنسرب فى جسد القصيدة دون أن تفصح عن نفسها أو تبين؛ بحيث يتطلب أمر العثور عليها إجراءات منهجية كثيرة المداخل والمستويات، وجهدا دؤوبا يتوجب على الباحث أن يبذله كى تفك القصيدة مغالقها، وكى تخلع قناعها عنها، وكى يبدى جسدها الكثيف شفافيته، ويفصح، تاليا، عن النصوص الغائبة فى ثنايا طبقاته، وخلاياه.

إن سطح القصيدة هو، دائماً وباستمرار، مدخلنا الوحيد إلى أغوارها وذلك على نحو ما هو (الدال) مدخلنا الوحيد للعثور على (المدلول). غير أن هذه الحركة الأفقية بين الدال والمدلول لاتمكننا من العثور على ما يجاوز الدلالة السطحية المباشرة، وهى الدلالة التى ينبغى أن نشك فى إمكان أن تكون هى أقصى ما تسعى القصيدة إلى أن توصله إلينا، ولاشك أن ما من شئ قادر على توليد «التساؤل» غير «الشك»، فإذ نشك فى إمكان أن يكون «الدال اللغوى» قاصراً فى القصيدة على الإيحاء، بما هو أبعد من «المدلول المعجمى»، فإن علينا،

---

* ناقد وباحث، فلسطينى.

والحال هذه، أن نشك فى إمكان أن يكون فى نثر الكلمات والألفاظ، والإشارات والرموز، أو الأحداث والوقائع والصور، العائدة مباشرة إلى هذا النص المصدرى أو ذاك، ما يدل على تأثيره الفعلى، الحيوى، فى هذه القصيدة أو تلك؛ فقد تمتلئ القصيدة بمفردات ومصطلحات مستقاة من النصوص الصوفية، أو الحكايات الشعبية، فى حين يؤكد التحليل المعمق فقدان صلتها بالتصوف أو بالأدب الشعبى، فلا تكون القصيدة «قصيدة صوفية» أو «قصيدة شعبية» مثلما لا تكون القصيدة التى تمتلئ بإشارات أسطورية، قصيدة أسطورية، أو «أسطورة»، بالضرورة.

يعجز التحرك الأفقى على سطح النص عن اقتناص الجوهر الخفى المتخفى خلف الكثير من الأقنعة المتراكبة، وهو الأمر الذى يعنى أن التأثر المباشر ليس تأثرا جوهريا دائماً، قد يستتبع بتأثر جوهرى عميق، وقد لا يستتبع، فيظل سطحيا يتحرك على مستوى العلاقة الأفقية بين الدال والمدلول، أى على مستوى علاقات الحضور: حضور النص المصدرى فى نص القصيدة وفى إطار تجل واحد من التجليات المحتملة لقانون التناص، هو التجلى السطحى الذى يتبدى من خلال ما يمكن أن يسمى بـ«التناص المعجمى» أو «الاقتباس» أو «الاستشهاد» أو «التضمين المباشر» أو ما شابه ذلك.

ولئن كانت الحركة الأفقية التى تتبنى قراءة تقليدية للنص تصلنا بهذه الآليات، فتغلق إمكان اكتشاف آليات أخرى، فإن الحركة الرأسية التى تؤسس قراءة حداثية للنص، وتتأسس بها باعتبارها قراءة مسكونة بالشك والتساؤل، تستمتع بلذة القراءة، فيما هى مأخوذة بلذة الاكتشاف وتوسيع عالم النص، وهى وحدها الكفيلة بفتح إمكان تعرف آليات التناص التحتى العميق، أو لنقل «تناص الغياب» الذى لايمكن أن يتبدى إطلاقاً على سطح النص؛ لأنه غائب فيه، يتوارى عن الأبصار المسلطة على نقطة أفقية محددة لاتعدوها، ويتخفى خلف ذلك القناع الكلى الذى يحتضن جميع الأقنعة التى ترتديها القصيدة: اللغة.

وإذ يقتضى نزع قناع اللغة نزع قناع المجاز، وغيره من الأقنعة التى ترتديها القصيدة: الإيقاع، البنية النحوية، الصوت، المحسنات اللفظية ... إلخ، فإن ذلك يقودنا إلى منطقة الميتانصية، ويدخلنا الطبقات العميقة للقصيدة ويفتح أفقاً لفض جانب من أسرارها، وذلك عبر تحويل الدلالة المتولدة على أى مستوى من المستويات إلى دال قابل لتوليد دلالة جديدة، وهكذا دواليك، ولعل فى هذه الحركة الرأسية، وما يمكن أن تقدمه من نتائج، ما يوضح جانباً من مغزى القول الشائع فى النقد الحديث بصدد انطواء النص المفرد على ما لا يتناهى من النصوص، والدلالات.

وفى ضوء ما سبق، فإننا نستطيع أن نقول إن اعتماد الإشارات والعلامات التى تمثل «بؤر تناص» منثورة على سطح نص القصيدة، باعتبارها مؤشرات دالة على تأثر الشعر الحديث بـ(ألف ليلة وليلة) هو الذى ولد الانطباع بأن أثر هذا الكتاب ضئيل جداً ولايتجاوب مع ما ينطوى عليه من خصب وغنى، ولعلنا نستطيع أن نستبدل هذا الحكم بفرض آخر، محض فرض، وهو أن كتاب (ألف ليلة وليلة) قد حقق لنفسه ـ من حيث هو نص مصدرى قابل للاستلهام والتوظيف ـ حضورا ضئيلاً فى القصيدة العربية المعاصرة، غير أنه، فى مقابل ذلك، لم يكف عن الغياب فى نسيجها، وفى بنيتها العميقة، محققا لنفسه غيابا غنيا فيها.

ونحن حين ننظر إلى (ألف ليلة وليلة) باعتباره مشروع مكتبة شعبية شاملة، توخت «إدارتها» أن تضيف لأرففها، باستمرار، ما ينسجم مع توجهاتها المعلنة، أو الخفية، أو باعتباره كتابا موسوعيا، هو أشبه ما يكون بـ«صندوق الحاوى» لأنه قائم، أصلا، على محاولة مفتوحة لتجميع وحفظ ما لا يربو على الحصر من

نصوص تعود إلى ثقافات شعوب عدة، وإلى مراحل حضارية مختلفة تبدأ من أبعد المراحل غوراً وتتواصل حتى أقربها إلينا، وحين نرى إليه باعتباره منبعا خصبا تم استلهامه كتابةً وإبداعاً فى كثير من النصوص التى صارت، بدورها، نصوصا مصدرية بالنسبة إلى الشاعر المعاصر، قابلة للغياب فى النص الذى يبدعه، حين نفعل ذلك، ونتابع ما يمكن أن ينطوى عليه كتاب (ألف ليلة وليلة) من خصائص ومميزات تؤهله، باستمرار، لأن يكون مصدراً مهما لا غنى عنه للكاتب والمبدع: روائيا وقاصا وكاتبا مسرحيا وشاعراً وموسيقياً وفنانا تشكيليا ومخرجا مسرحيا أو سينمائيا أو تليفزيونيا.. إلخ، فإننا نستطيع أن نتبين الكثرة الكثيرة من القنوات والطرائق والأساليب، المباشرة وغير المباشرة التى يبث كتاب (ألف ليلة وليلة) نفسه من خلالها كى يصل إلى المبدع والقارئ، وكى ينسرب فى نسيج ثقافتنا، وإبداعاتنا، وحياتنا اليومية.

ولعل هذا الانسراب، الواضح والخفى، أن يكون هو أحد أهم الأسس التى دفعت الشاعر ـ والمبدع عموما ـ إلى استلهامه وتوظيف معطياته، كأنما هو يريد من خلال قصيدته التى تفعل ذلك أن يتواصل معنا عبر تسليط الضوء على المناطق المعتمة فى لاوعينا، أو تلك المهوشة فى وعينا المهوش، وأن يضيئها بدلالات جديدة، تصدمنا، أو تعمق رؤيتنا للتفاصيل الصغيرة، المهمة، التى تغيبها الحياة اليومية عن أبصارنا، وبصائرنا.

وإذ ينطوى كتاب (ألف ليلة وليلة) على ما يساعد الشاعر على تحقيق تواصل بالقارئ من خلال القصيدة التى تستلهمه، فإنه ينطوى، فى الوقت ذاته، على تحقيق التوصيل دون الإخلال بالمقتضيات الفنية للشعر، ذلك لأن الانفتاح على التراث التاريخى والإبداعى القومى والإنسانى باعتباره المجال الذى يمكن عبر التواصل معه، واستلهامه، أن نحقق ما يسميه ت.س. إليوت «استمرار الإبداعية الأدبية»، أى تلك الإبداعية التى تقوم على «توازن لاشعورى بين التقليد بمعناه الأوسع ـ وهو الشخصية الجماعية ـ .. محققة فى أدب الماضى، وأصالة الجيل الحى»[٢]. ولئن كان كتاب (ألف ليلة وليلة) لا يقل أهمية عن أى من «عمد» التراث الإنسانى المتداولة فى احتضانه التقاليد والأعراف الأدبية التى نمت وتطورت فى ثقافات مختلفة، وأعيدت صياغتها فى سياق الثقافة العربية ـ الإسلامية خلال حقبتها المحورية، فإن انفتاح الشاعر المعاصر عليه كفيل ـ بالتضافر مع عناصر أخرى، وفى ظل موقف كيانى حداثى من الحياة والعالم ـ بتحقيق تلك الاستمرارية الإبداعية، مثلما هو كفيل بتسهيل مهمته المسكونة بغايات التجاوز والتخطى: تجاوز إجابات «المدرسة» الكلاسيكية عن سؤال الحداثة الشعرية، وتخطى الصيغ التى قدمتها «المدرسة» الرومانسية أو «المحاولات التجديدية المغلفة بغلاف شفاف من النظرات والتجارب الرومانسية والبرناسية والرمزية»[٣]، فى سياق الإجابة عن السؤال نفسه، والاستمرار فى تجاوز المنجز الشعرى الذى يحققه الشاعر الحداثى نفسه أو غيره من الشعراء الحداثيين، وتخطيه دائما نحو منجز جديد، قصيدة جديدة، جواب جديد عن سؤال تجديد الشعر الذى يولد تحت أعطاف كل جواب.

يستطيع الشاعر، باستلهامه (ألف ليلة وليلة) أن يوظف القديم، الموغل فى القدم والمتواصل على مدى الأزمان، فى تجديد الحياة وتجديد الشعر، إذا ما توفر له وعى نظرى يقارب الماضى برؤية نقدية وبموقف كيانى عميق من التراث وواقع الإبداع، موقف كيانى يجدد الماضى فيما هو يسعى إلى تجديد الحاضر وينطلق بإهاب جديد نحو مستقبل يجئ.

ولعلنا نستطيع أن نتبين الخطوط، أو المجالات التى يمكن أن يتحرك عليها كتاب (ألف ليلة وليلة) للإسهام الفاعل والثرى فى تحديث الشعر والإبداع، من خلال توقفنا عند مجالات ثلاث هى: الموقف من التراث، موضوع القصيدة، بناء القصيدة.

الموقف من التراث:

يعتبر الموقف من التراث أحد أهم المنطلقات التى حكمت توجهات حركة الحداثة الشعرية العربية؛ حيث دعت هذه الحركة، منذ البدء، إلى «وعى التراث الروحى والعقلى العربى، وفهمه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة، وتقييمها كما هى، من دون حذف أو مسايرة أو تردد»(٤)، كما دعت الشاعر إلى عدم الاكتفاء بالتراث القومى والانفتاح على التراث الإنسانى «كى لا يقع فى خطر الانكماشة، كما وقع الشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقى»(٥)، وكى يتمكن من توسيع دائرة علاقته بالتاريخ الإنسانى، والتجربة الإنسانية عبر «الغوص إلى أعماق التراث الروحى والعقلى الإنسانى وفهمه وكونه [كذا] والتفاعل معه»(٦). وذلك لأن مثل هذه الرحلة العميقة الموغلة فى التاريخ والتراث هى وحدها الكفيلة بتمكين الشاعر من تخطى النظرة الرومانسية للطبيعة، بل من تخطى الطبيعة نفسها «والامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تنضب أما الطبيعة فحالة زائلة»(٧).

وإذا ما نظرنا إلى (ألف ليلة وليلة) باعتباره أحد الأعمدة المهمة، ليس فى التراث العربى فحسب، بل فى التراث الإنسانى، لأنه يتضمن أساطير وحكايات ووقائع وأحداث ومكونات أخرى كثيرة، عربية المصدر والصياغة، أو غير عربية المصدر ولكنها عربية الصياغة، أو كلا الأمرين معا، مع الانفتاح الدائم على صياغات محتملة عربية وغير عربية، فإننا نستطيع أن نقرأ فى هذا الكتاب تجليا أصيلا، وتحقيقا فعليا، مضيئا، لدعوة الانفتاح على الثقافات المختلفة وامتصاصها وتحويلها بما يتلاءم مع حاجات الإنسان والحياة والإبداع، فثمة فى (ألف ليلة وليلة) قراءات عدة، مختلفة المناظير، لتراثات وثقافات مختلفة، تقف فى خلفيتها ـ أى القراءات ـ حاجات وأغراض متنوعة، متباينة، ومتباعدة الأزمان.

إن تواصل الشاعر العربى الحداثى مع (ألف ليلة وليلة)، المصاغ عربيا، يفتح أفقا واسعا أمام تواصله مع حقول وسياقات عدة لا تعود إلى التراث العربى ـ الإسلامى فحسب، بل إلى رؤية عربية ـ إسلامية فضفاضة، مفتوحة الأكمام، لتراث الأمم والشعوب الأخرى، وللثقافات والديانات المختلفة على امتداد الأزمنة والأحقاب، وبدءاً من المراحل الأولى: الأرواحية، الطوطمية، والأسطورية المسكونة بالوثنية وبالديانات الدنيا، مرورا بمراحل الديانات العليا، المسكونة بدورها بالأساطير، وصولا إلى الحقبة المحورية الأولى التى انفتح فيها الوعى الإنسانى على العقل والتمدن، والتى أرسيت فيها الأسس الفكرية للإنسانية، وإلى الحقبة المحورية الثانية التى تحققت فى ظل الحضارة العربية الإسلامية، التى خلالها أنجزت النواة الأولى للنص المفتوح: (ألف ليلة وليلة).

وفى ظل هذه الخصائص التى يمتاز بها هذا الكتاب، فإن الشاعر لا يحقق تواصلا عميقا بروح الشعب أو بالشخصية الجماعية للشعب التى صاغتها حكايات تجرى على الألسنة، أو تكتب بماء الذهب، أو تخط «على آماق البصر» فحسب، بل إنه يحقق تواصلا بالروح الإنسانية، بالشخصية الإنسانية التواقة دوماً إلى الحرية، وتجديد الحياة، وإسقاط التراتبات الاجتماعية أو العنصرية الزائفة، وإشاعة المناخ الديمقراطى وبناء عالم مسكون بالفرح، شبيه بذلك العالم الذى يشع من ثنايا الكلمات والأحداث والوقائع ومن حركة الشخصيات والأبطال الذين يتجولون فى هذا الكون الأدبى الشاسع، كأنما هو بيتهم الصغير العامر بالأنغام والمغامرات والبهجة، المليء بالتجارب المريرة التى تدخل الإنسان فى ضيق باهظ سرعان ما يعقبه، بفعل ذكاء الإنسان وقدرته غير المحدودة على التجاوز والفعل، فرح وسرور يتجليان فى مهرجان كونى تشارك فيه الطبيعة أفراح الإنسان، ويسعد فيه الإنسان بفرح الطبيعة.

موضوع القصيدة:

الإنسان: ذكرا وأنثى، بحالاته المتنوعة وبانتماءاته الطبقية المتباينة، وبتناقضاته وأشواقه، بسكونه ومغامراته، بتعاسته وفرحة، بمراوحته الدائمة بين الخير والشر، الحياة والموت، بمغامراته الكاشفة، وانكشافاته الفاضحة، أو المضيئة، بعلمه وجهله، بفاعليته وعجزه، بسقوطه وارتقائه، بمواجهته الدائمة لأحلامه وكوابيسه، وللعوالم الغامضة التى تسكن أعماقه، فيجليها فى الواقع النصى كى يحسن إضاءتها والعبور فيها كاشفا ذاته أمام ذاته، هذا الإنسان هو البطل الذى يجوس عوالم (ألف ليلة وليلة) ويخوض التجارب المروية فيه، إنه ذلك الوجه المنسوخ من آلاف الوجوه لأنه الوجه الذى خطت عليه آلاف التجارب علاماتها، وبدمغتها دمغته، وبوشمها وشمته.

إنه، إذن، الوجه الإنسانى الكلى، فى ملامحه نقرأ حكاية الإنسان مع الحياة، منذ ما قبل السقوط إلى ما بعد الموت، إنه الوجه ـ الدائرة، تلك التى تنغلق على نفسها فتصل منتهاها بمبتداها، وتجعلك تقرأ مبتداها فى ثنايا منتهاها، إنه الوجه ـ الأبد، يحتضن الأزمنة فيجعلك، إذ تتملاه، تعيش ماضى الإنسان وحاضره، وملامح مستقبله فى لحظة أبدية واحدة، تتجسد خطوطا متشابكة فوق وجه هو الوجوه كلها، وهو الهوية العميقة للإنسان فى تحولاته: الذى كان، والذى يكون، والذى سيكون. يتجول الشاعر فى هذا المجال الحيوى الذاخر، الذى لاينفد له عطاء، يقرأ ملامح وجوه أبطال الحكايات والشخصيات المانحة والمانعة، الخيرة والشريرة، فيشكل ملامح ذلك الوجه الإنسانى الكلى، يستخلص جوهر هويته وماهيته، فيكتشف أن هوية الإنسان تكمن فى صيرورة الحياة وتحولاتها، تلك التى يخلقها هو، وأن جوهر هذه الهوية كامن فى الحركة لا فى الثبات، فى المغامرة الكاشفة لا فى الركون المعتم، فليس من معنى أو مغزى، من هوية أو جوهر، يمكن أن يعلن عن نفسه أو أن يحقق لنفسه وجوذا وهو فى حالة كمون وثبات. إن الكمون اسم آخر للغياب والموت.

وإذ يقرأ الشاعر أقنعة (ألف ليلة وليلة) ووجوه أبطالها، أو يقرأ غيرها من النصوص التراثية: التاريخية والإبداعية، وهو مسكون بموقف حداثى كيانى، شاك ومتسائل، محاور ومتفاعل، فإنه يستطيع أن يقرأ فيها، وفى تحولاتها، وجوه البشر الذين يعيشون الحياة التى يعيشها، فيصل الماضى بالحاضر، المتناهى باللامتناهى، يفتح اللحظة المعيشة فى الحاضر على الماضى، يكتشف ما انسرب من الماضى فى نسيج الحاضر، ويهيئ نفسه للانطلاق صوب مستقبل يتجاوز ويتخطى، فتكون كل لحظة قادمة شكلا من أشكال المستقبل المفتوح على التعدد والاحتمال، على الحيوية والتجدد، كأنما هو مستقبل واحد، له «ألف وجه ووجه» فلا تكف أصابع الإنسان أبداً عن نسج ملامح وجهه الآتى الذى يعد دائماً بوجه يجئ.

هكذا يستطيع أن يجعل من الإنسان فى خصوصيته وعموميته، فى تناهيه ولاتناهيه، «الإنسان فى ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته،... الموضوع الأول والأخير»[٨]، والبطل الوحيد الذى يخوض التجربة المروية فى القصيدة؛ التجربة التى تفتح نفسها على أشواق الإنسان وتطلعاته، فتعكس صيرورة تجاربه ومصائره، وتجلى وجوهه، وذلك «لأن كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هى تجربة سخيفة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم»[٩].

هكذا يتجدد الشعر فيجدد الإنسان كى يجدد الحياة.

هكذا لايتجدد الحاضر ولا يجئ المستقبل دون تجديد الماضى وإلهاب الحاضر برؤية حداثية إنسانية تطال كل شئ .. كل شئ.

وهكذا يكون لمصدر تراثى قديم أن يجدد حياة إبداع معاصر.

بناء القصيدة:

يستطيع الشاعر أن يعى تراثه، وأن يغوص فى أعماق التراث الإنسانى، ليستوعبهما، ويحاورهما، ويحدد موقفا منهما، ويستطيع أيضاً أن يجعل من الإنسان محوراً تدور حوله قصيدته، وكل شعره. غير أن هذه القصيدة، وهذا الشعر، قد يتحولان إلى مجرد «بيان نظرى» أو وعاء يحتوى أفكارا ومقولات مباشرة، لايصلها بالشعر غير ذلك الرنين الزائف الذى يحققه الوزن الشعرى الذى يمكنه أن يكون وعاء يحتوى مقالا نحويا أو صرفيا أو سرداً تاريخياً أو منشوراً سياسياً، لذلك دعت حركة الحداثة، ومنذ البدء، إلى «تطوير الإيقاع الشعرى وصقله على ضوء المضامين الجديدة، فليس للأوزان التقليدية أية قداسة»[١٠]. ونظرا لأن المضمون الجديد الذى يحتضن كل المضامين الممكنة هو، فى التحليل الأخير: الإنسان، ولأن هذا الإنسان هو التجربة التى يخوض، والإنجاز الذى يحقق، والمصير الذى يلاقى، فإن القصيدة، إن أرادت أن تركز نفسها شعرياً على الإنسان، مدعوة لأن تكون قصيدة تجربة، قصيدة حياة، فلا تقدم لنا الحياة فى مقولات مجردة بل فى صور حية مجسدة، تتحرك فى عالم ملئ بالأضواء والألوان والتحولات، وتحركه، فتكون هى القصيدة ـ الشعر، ولا تكون هى المقال الموزون المقفى.

ولا ريب أننا، ونحن نبحث عن الحداثة فى كل شعر قديم أو معاصر، نستطيع أن نرى التجربة وهى تتجسد فى صيرورة القصيدة مثلما نستطيع أن نرى القصيدة وهى تتخلق فى صيرورة التجربة، فالشعر، أيا كان زمنه، وأيا كانت المدرسة التى يوسم بالانتماء إليها، هو دائماً: الشعر، الذى يتجاوز نفسه، والذى يتأبى على التحقيب والتأطير؛ ذلك لأننا ونحن نرى الشعر ينطلق كى يجاوز ما سبقه ويتخطى نفسه، نستطيع أن نتلمس المبدأ الذى يحرك خطواته باتجاه الحداثة، وليس هذا المبدأ غير التجريب الذى ينطوى على مفهوم مؤداه أن: «الفهم الخيالى المكتسب من التجربة المباشرة هو الفهم الأساسى والأكيد، فى حين أن التأمل التحليلى الذى يعقبه، أمر ثانوى، وموضع جدل»[١١]، وهو الأمر الذى يعنى أن الشعر ـ التجربة هو شعر «مبنى على أساس عدم التوازن المعتمد ما بين التجربة والفكر، ... شعر لا يجعل ما يقوله فكرة، بل تجربة يمكن أن نستخلص منها فكرة، أو مزيداً من الأفكار، باعتبارها تبريرات مثيرة للجدل[١٢]». وهل ثمة من غاية للحداثة غير إثارة الجدل المغنى والمجدد؟

حين تصبح القصيدة قصيدة تجربة، فإنها تنفتح على الإنسان والعالم، تتحرك فى الماضى والحاضر والمستقبل، وتحتضن الأزمنة تحت أعطاف تجربة تتسم بخصوصيتها فى الوقت الذى تحتضن فيه جوهر التجربة الإنسانية الكلية، وليس للقصيدة أن تفعل ذلك بمعزل عن سعيها الدائب وراء ما هو نموذجى ومتكرر، فذاك ديدن الشعر وناموسه، ولا يستطيع الشاعر المعاصر أن يعثر على هذا «النموذجى» و«المتكرر» بما فى ذلك النماذج العليا والأنماط الأصلية إلا فى التراث التاريخى والإبداعى على اختلاف حقوله وسياقاته، ولأن «النماذج العليا تكون أوضح ما تكون فى الأدب التقليدى: أى فى الأدب المطبوع، البدائى والشعبى»[١٣]، فإن الشاعر المجيد هو ذاك الذى يوغل فى أعماق التراث القومى والإنسانى، ويكسر الحدود الزائفة التى أقيمت لتفصل، على نحو قاطع وحاد، بين الأدب التقليدى والأدب العادى، وعندما يفعل الشاعر ذلك، وهو غالباً ما يفعله، وعندما يتابعه، تصبح (ألف ليلة وليلة)، مثل غيرها من النصوص الأسطورية والفولكلورية، مجرة من مجرات الكون الأدبى، أو كوناً أدبياً مصغراً، فتتغير نظرتنا لهذا الأدب، وتتغير طرائق قراءتنا إياه، ويصبح بمقدورها، والحال هذه، أن

نكتشف الطبقات الكامنة تحت أى نص إبداعى جديد، وأن نضئ الخطوط القديمة التى تتسرب فى نسيجه المبتكر، فنحقق كلا الاستمراريتين: الإبداعية والقرائية، نبدع القصيدة فى وهج القراءة، ونقرأ القصيدة فى ضوء الإبداع، نقيم الإبداع على القراءة: قراءة النصوص وقراءة العالم، قراءة الواقع وقراءة الأزمنة، ونقيم القراءة على الإبداع، فندرك كم هو واسع عالم النص، وكم هو رحب العالم الذى يضمه الشاعر ويدعونا كى نعيش فيه.

وإذ تستدعى القراءة الحداثية ـ الإبداعية لنص من النصوص استبدال البحث فى التجربة والدخول فى صيرورتها، بالبحث عن الموضوع، واستنباط مواضيع ورؤئ ودلالات كثيرة، بتعقب آثار موضوع واحد أو فكرة وحيدة، فإن فى هذا ما يجعل من القصيدة الواحدة كوناً أدبياً مصغراً لكون أدبى كامل، بحيث يمكننا، ونحن نوغل فى طبقات القصيدة وأعماقها، ونتحرك: أفقياً ورأسياً فى مساحاتها، وفى جميع أبعادها، أن نحصل على «ثقافة حرة كاملة بالتقاط قصيدة... واحدة، وتتبع نماذجها العليا على امتدادها فى بقية الأدب»[١٤]، وفى النصوص الصورية المختلفة. ولا ريب أن مثل هذه القراءة المنتجة، الفاعلة والمولدة، ستدفعنا إلى إعادة النظر فى كثير من الأحكام الانطباعية التى شاعت فى حياتنا النقدية، ومن بينها ذاك الحكم المتعلق بفقدان أثر (ألف ليلة وليلة) فى الشعر العربى الحديث !

إن استبدال الإيقاع الحيوى للذات الإنسانية، ولوقع خطواتها، وصيرورة تجربتها فى الكون، بالوزن الرتيب، واستبدال التجسيد بالتجريد، الصور الحسية الحيوية بالعبارات الجاهزة، وبالقوالب الجامدة، وبالمقولات المجردة، اللغة الطازجة البكر باللغة التى استنزفت حيويتها، ونفد ضوؤها وأشرفت على الموت، وإقامة بناء القصيدة على الوحدة العضوية لا الموضوعية، على «وحدة التجربة والجو العاطفى العام، لا على التتابع العقلى والتسلسل المنطقى»[١٥]، ودفع القصيدة إلى السفر في مدائن الأعماق بدلا من تلمس خطوات متعثرة على سطح الذات والعالم، واستبدال الغنائية الكونية بالغنائية الذاتية، أو الذاتوية، التى تغلق صوت الشاعر على صداه.. تلك جميعاً من أعمق الأسس التى انطلقت القصيدة الحداثية منها كى تكون قصيدة الإنسان فى الحياة، والحياة فى الإنسان، وكى تعبر، بصدق فنى، وبشاعرية صافية عن «التجربة الحياتية، على حقيقتها، كما يعيها الشاعر بجميع كيانه ـ أى بعقله وقلبه معاً»[١٦]، وعن روح الإنسان فى العصر الذى يعيش، وعن روحه فى كل العصور.

وكى تكون القصيدة تجربة، فإنها مدعوة لأن تكون مجالاً حيوياً لصيرورة التجربة، إنها مدعوة لأن تكون قصيدة الطبقات المتعددة لا قصيدة السطح، قصيدة الأصوات المتفاعلة والأفق المفتوح، لا قصيدة الصوت الواحد والأنا المنغلقة، قصيدة الالتباس والتعددية، لا قصيدة الإحالة المفردة، والدلالة الواحدة، إنها مدعوة لأن تكون القصيدة ـ التجربة، وذلك بالمعنى الذى يجعلها تجربة فى الحياة وفى الشعر، فى آن.

وكى يوسع الشاعر آفاق الحياة، وآفاق الشعر، فإنه يقرأ: يقرأ الماضى فى حدود زمانه وفى نسيج الحاضر الذى يعيش، يقرأ الحاضر فى نسيج الماضى وفى حركة تحولاته الراهنة، يقرأ المستقبل برؤية تلهب الحاضر وتعرف الماضى وتنبئ بالذى يجئ.. هكذا ينفتح الشاعر على التراث، بأوسع معانيه ومجالاته، ويوغل فى الكون الأدبى الشاسع، قارئا الحياة فى النص، والنص فى ضوء الحياة، فيعثر فى التراث على القديم الذى توارى، ويكتشف أن فى بعض هذا القديم قديماً يشع بألق الجدة والحداثة، قديماً ـ جديداً يعيش فى الكتب ولا يولد فينا، أو يواريه ثقل الحياة فى أغوارنا البعيدة. يقرأ الحياة فيجد بالقديم الميت جثثا تتفحم ويزكم عفنها الأنوف، فيما دخانها

الأسود يغلق أفق الضوء والنور، ويمتص إشعاعات الفكر المنير التى تحاول إضاءة عيون الحياة كى ترى الإنسان، وكى يراها.

حين يقرأ الشاعر الحياة فى نص، والنص فى الحياة، فإنه يصل النص بالنص، والحياة بالحياة، ويرسم تلك القراءة الأبدية اللامتناهية التى تصل الإنسان بالإنسان وتفتح الحياة على دورتها الخالدة مؤكدة انتصارها الدائم على الجمود والموت .. هكذا تسكننا قصيدة التجربة جناح الطائر، تقذفنا فى تموجات البحر، وتطلق تحت أقدامنا عواصف الريح، تضوّء الماضى برؤية الحاضر، وتغذ الخطو صوب الآتى، فتصوغ زمانها الذى هو الأزمنة كلها، وتطلق صوتها الذى هو صوت هذا الإنسان المتعين والذى هو، فى الوقت ذاته، صوت إنسان جوهرى ومطلق.

يسافر الشاعر بحثاً عن النماذج العليا والأنماط الأصلية، عن الصور الحيوية، والأخيلة الملتهبة، والأجواء الأليفة ـ الغريبة، والرموز القابلة لامتصاص ثراء الدلالات، والرؤى الفياضة بألق الحياة، فيوغل فى الحاضر والماضى، يقرأ الحياة ويقرأ النص، يقرأ تراثه القومى والإنسانى بشاعرية المفكر وفكر الشاعر، ولا يكون أمامه إلا أن يدخل ذلك الكون الأزلى ليمكث فى رحابة (ألف ليلة وليلة)، وليعود منه محملا بالكنوز: لقد وسع الكون الذى يمكن لخياله المبدع أن يتحرك فيه حرا طليقاً، واختزن من الصور والرموز، والأجواء واللغات، والنماذج العليا والأنماط الأصلية، والأحداث والوقائع والصراعات والتحولات والتجارب والمصائر، والشخصيات والكينونات الإنسانية والأسطورية والخرافية، بنماذجها وأنماطها التى تربو على الحصر، والأحلام والكوابيس، والمدن والبيوت والأزقة والشوارع والأسواق والحوانيت، والسماوات والهضاب والجبال، والطيور والحيوانات والمخلوقات العجيبة، وكل شئ.. كل ما يمكّنه، فى إطار إبداع أصيل يصهر ويحول، من إقامة البنى التى تكفل للقصيدة أن تكون قصيدة تجربة: البنية الموضوعية، الدرامية، والرمزية.

هكذا يمكننا أن نرى أثر (ألف ليلة وليلة) فى القصيدة المعاصرة، وبخاصة الحداثية، عندما نكتشف الآليات التى تتضافر لتصوغ البنية الكلية للقصيدة عبر تشكيل بناها الثلاث متعددة المستويات. ولأن عمليات التحويل التى تنجزها هذه الآليات لاتتبدى على سطح القصيدة، بل تشتغل فى أعماقها، فإن الاكتفاء بقراءة السطح واعتباره مبتدأ القصيدة وخبرها كفيل بإغلاق البحث على دائرة التأثر السطحى المباشر، وكفيل، تاليا، بتوليد ذلك الاستنتاج الذى يؤكد غياب (ألف ليلة وليلة) عن القصيدة المعاصرة: نسيجا وبناء.

وإذ نكرس الصفحات التالية لقراءة أثر (ألف ليلة وليلة) فى القصيدة المعاصرة من خلال مدخل نوعى هو: قصيدة القناع، فإن تحليل القصائد الذى سنحاوله، كفيل بإضاءة بعض جوانب التأثيرات غير المباشرة التى تتجاوز مسألة استدعاء أسماء الشخصيات وتجاربها، إلى تسمية الأقنعة وبناء تجاربها، إلى تحريك القصيدة ـ التجربة على مستويات عدة، تصلنا، على نحو خفى، بعالم (ألف ليلة) والتجارب المروية فى حكاياته، بحيث تتبدى الآثار التى يشم بها هذا الكتاب جسد القصيدة، مثلما تتكشف انسراباته الخفية فى نسيج خلاياها، وفى وشائج روحها.

قصيدة القناع وألف ليلة وليلة

حرىّ بنا قبل أن نذهب إلى تقديم قراءة محتملة للقصائد التى استدعت أسماء وتجارب أقنعتها، كليا أو جزئيا، وعلى نحو مباشر أو غير مباشر، من (ألف ليلة وليلة)، أن نبادر إلى توضيح بعض جوانب المفهوم الذى ينطوى عليه مصطلح: «قصيدة القناع». وإذ لايحتمل المقام دخولا فى التفاصيل المتشعبة لهذا المصطلح، فإننا نحيل القارئ إلى الدراسة الرائدة، العميقة، التى قدمها

جابر عصفور، والتى نشرت قبل حوالى أربعة عشر عاما، على صـفـحات هذه المجلة، تحت عنوان: «أقنعة الشعـر المعاصر»، ونكتفى بأن نقتبس منها، هنا، ما يضئ فهمنا لهذا المصطلح، قبل أن نذهب إلى قراءة القصائد:

«القناع» رمز يتخذه الشاعر العربى المعاصر ليضفى على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات، دون أن يخـفى الرمـز المنظور الذى يحـدد مـوقف الشـاعـر من عـصـره... والقناع ـ لذلك ـ وسيط؛ يتيح للشاعر أن يتأمل ـ من خلاله ـ ذاته فى علاقاتها بالعالم، فيبطئ القناع من التدفق الآلى لانفعالات الشاعر، ويسـاهم فى تحـويلهـا إلى رمـز له وجـوده المستقل، ثم يعود القناع ـ من ناحية ثانية ـ فـيبطئ من إيقـاع التـقـاء القـارئ بصـوت الشـاعـر، إذ لن يصل الصـوت إلى القـارئ مـباشـرة، بل من خـلال وسيط متـمـيز، له استقلاله؛ أعنى وسيطاً يفرض على القـارئ تأنيـا فى الفـهـم، وتأمـلا فى العـلاقـة بين الدلالات المباشرة وغير المباشرة، على نحو يجعل القـارئ طرفا فاعلا فى إنتاج الدلالة الكلية للقناع، وليس مجرد مستهلك سلبى للمعنى»[١٧].

ينطوى القناع، إذن، على إمكانات مجردة كثيرة تمكن الشاعر من إنجاز كثير من التوجهات التى انطلقت حركة الحداثة الشعرية العربية كى تنجزها، ولا ريب أن التراث، بأوسع معانيه، يعتبر المصدر الخصب لاستدعاء الأقنعة والرموز، ولقد كان لكتاب (ألف ليلة وليلة) آثاره وانعكاساته، الواضحة والخفية، على قصيدة القناع التى شكلت منذ الخـمـسـينـيات وحتى الآن ظاهرة لافـتـة، تواصلت حـضـوراً وتطوراً، حـتى بدا الأمـر كـأننا إزاء قصيدة نوعية تتحرك فى إطار قصيدة التجربة، وتجلى أعمق الخصائص والمميزات التى يمكن أن تنطوى عليها تلك القصيدة.

وقد تمكن كـاتب هذه السطور ـ بعد رحلة سفر طويلة فى متاهات الشعر العربى، بدءا من الأربعينيات وحتى نهاية الثمـانينيات، وفى ضوء إجراءات منهجية مختلفة، واختيارات مقصودة وعشوائية لما يزيد عن خمسين شاعرا وثلاثمائة ديوان ـ من استقصاء تجليات قصيدة القناع فى المتن الشعرى للقصيدة الحداثية المعاصرة، ومن إقامة ما يمكن أن نسميه بـ«المتن الشعرى لقصيدة القناع». وقد تبين أن هذا المتن يضم اثنين وخمسين قناعا، يتوزعون على ما يقرب من خمسة وعشرين سياقا مصدريا وستة وتسعين قصيدة ـ بما فى ذلك القـصـائد الدواوين ـ موزعة على خـمـسـة عشـر شاعراً، أغلبهم من الشعراء الرواد أو المتميزين، كما تبين أن هذا المتن يضم ثلاثة أقنعة مستدعاة من حقل الحكاية الشعبية، وأن اثنين منها يعودان إلى (ألف ليلة وليلة) مباشرة، فيما يعود الثالث إليها من خلال وسيط هو قصة فكاهية معاصرة موجهة للأطفال، تستلهم ـ دون أن تعلن ذلك ـ إحدى حكايات (ألف ليلة والليلة).

وتخـوض الأقنعـة الثـلاثة تجـارب مـروية فى أربع قصائد، يخوض تجربة وينطق اثنتين «السندباد»، فيما يخوض «الملك عجيب بن الخصيب» تجربة القصيدة الثالثة وينطقـهـا، ويغوض العرندس «تجربة» القصيدة الرابعة، وينطقها. وتتعاقب القصائد الأربعة زمنيا، ومن حيث تاريخ النشر فى الديوان، على النحو التالى:

١ ـ قـصـيـدة «وجـوه السندباد» للشـاعـر خليل حاوى، نشرت عـام ١٩٦٠ فى ديوان (الناى والريح).

٢ ـ قصيدة «السندباد فى رحلته الثامنة» للشاعر خليل حاوى، نشرت عام ١٩٦٠ فى ديوان (الناى والريح)، وثمة إشارة إلى أن قصائد

هذا الديوان قد كتبت خلال الفترة من عام ١٩٥٦ إلى عام ١٩٥٨.

٣ ـ قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» للشاعر صلاح عبد الصبور، نشرت في ديوان (أحلام الفارس القديم) عام ١٩٦٤.

٤ ـ قصيدة «العرندس» للشاعر معين بسيسو، نشرت في ديوان (جئت لأدعوك باسمك) عام ١٩٧٢.

وإن كنا نقرأ في هذا التعاقب دلالة حضور (ألف ليلة وليلة) على امتداد عقدين متواصلين، في المتن الشعرى العربى لقصيدة القناع، فإننا نقرأ دلالته الضمنية التى تشير إلى غياب (ألف ليلة وليلة) فى كثير من القصائد التى تغطى عقود الشعر العربى بدءاً من الأربعينيات وحتى الآن، وإذ يحتاج تأصيل هذا الفرض إلى استقصاءات وتحليلات متأنية، ليس مجالها هنا، فإننا نعلقه فرضاً، ونذهب إلى قراءة النصوص الأربعة، فى إطار محاولة تتوخى اكتشاف بعض التأثيرات المباشرة، وغير المباشرة، لـ(ألف ليلة وليلة) عليها، عبر تقديم مقاربة نظرية موجزة تضئ قراءتنا للنصوص باعتبارها قصائد تجربة، قناع.

القناع: الشاعر والشخصية، التجربة والنص

تتسم قصيدة القناع بخصيصة رئيسة، هى أقرب ما تكون إلى علامة فارقة، تميزها ـ على مستوى الصوت ـ عن غيرها من القصائد التى يهيمن عليها ضمير المتكلم: «أنا»، وهى تنطق صوتاً يتجاوز الإحالة المباشرة إلى الشاعر، وتتمثل هذه الخصيصة، العلامة الفارقة، فى أن الصوت المسموع فيها، أو الذى يهيمن عليها، من حيث هى قصيدة قناع، يظل مسكونا، على نحو غير مباشر، بصوت الشاعر، فى الوقت الذى يظهر نفسه فيه باعتباره صوت شخصية أو كينونة مغايرة للشاعر.

ويفضى الجدل الداخلى بين ظاهر الصوت وباطنه، بين المفارقة الظاهرية والمحايثة الباطنة، إلى توليد النبرة العميقة لصوت متعدد الطبقات، وذلك على نحو يتجاوب مع تحرك القصيدة على مستويى تجربة الشاعر وتجربة الشخصية، ومع إنتاج هوية القناع: الذات الناطقة للقصيدة والخائضة تجربتها، من خلال صيرورة مفتوحة تتفاعل فيها أنا الشاعر مع أنا شخصية أو كينونة مغايرة، بحيث يقود تفاعلهما إلى عثور الشاعر فى القناع على هويته العميقة التى هى ـ فى التحليل الأخير ـ هوية شخص ثالث، أنا ثالثة، متجاوزة كلا القطبين اللذين يشكلانها، ولا تكف عن الإحالة الظاهرة إلى نفسها، بوصفها أنا مستقلة، وهوية متمايزة، وذلك لأن فكرة التقنع تدخلنا ـ على مستوى العلاقة بين أنا الشاعر وأنا مغاير ـ فى إطار ما يمكن أن نسميه بـ«ديالكتيك التوحد» الذى يجسد آلياته تحقيق تجربة من تجارب الرؤيا الداخلية، حيث يختار الشاعر شخصية تاريخية، أو إبداعية، أو كينونة طبيعية، يجتاف بعض خصائصها ومميزاتها، ويتفاعل معها باعتبارها ذاتا فاعلة ومنفعلة لا موضوعا أو شيئا جامدا، حيث يفضى هذا التفاعل بين أنا الشاعر والأنا المغاير، بين الأنا والأنت: تجربة وهوية ومصيراً، إلى ميلاد تجربة ثالثة، هوية ثالثة، مصير ثالث، تكون جميعها تعبيراً عن الـ«نحن»، لأنها ناتج تفاعل متعدد المستويات بين القطبين اللذين أفضى تفاعلهما إلى إنتاجها.

وإذ يتحرك ديالكتيك التوحد على مستوى العلاقة بين أنا الشاعر، وأنا الأنا المغاير، من حيث التجربة والهوية والمصير ... إلخ، فإن عملية تحويل هذا التفاعل الذى يجرى على مستوى الرؤيا الداخلية إلى نص؛ أى إلى قصيدة تجربة، هى مجال حيوى لاحتضان حركة هذا التفاعل وصيرورته وتحولاته، ولبثّ دلالاته وإيحاءاته الممكنة، تفتح الباب واسعاً أمام اشتغال آليات ما يمكن أن نسميه بـ«ديالكتيك التناص». ويبدو أن كلا

الديالكتيكين: التوحد والتناص، ليسا إلا وجهين لمبدأ واحد هو مبدأ التفاعل الخلاق؛ بحيث يتبدى التقنع فى الشعر توحداً على مستوى التجربة الداخلية، وتناصا على مستوى الكتابة، فيجلى التوحد تفاعل الذوات وتداخلاتها المنتجة، فيما يجلى التناص تفاعل النصوص المعبرة عن هذه الذوات، والحاضنة لتجاربها وهوياتها المتحققة فيها، ويعكس صيرورة تجربة التفاعل هذه فى مجال حيوى هو القصيدة ـ التجربة.

ويبدو أن فكرة التقنع، وتجربته التى تؤسس لانبثاق قصيدة القناع، قد أعطت لعنوان هذه القصيدة أهمية خاصة لكونه ينهض بأداء مجموعة من الوظائف التى يستحيل ـ أو يصعب ـ أداؤها بطرائق أخرى دون الإخلال بمقتضيات البناء الفنى، وذلك على النحو الذى يؤكد ضرورة أن يكون لقصيدة القناع عنوان يؤدى تلك الوظائف، ولعل هذه الفكرة تتأكد عندما نلاحظ أن القصائد غير المقنعة، وبخاصة تلك التى «تفتقر إلى الفكرة التركيبية التى يكون العنوان تعبيراً عنها»[١٨]، تقبل الاستغناء عن العنوان، بينما لايمكن لقصيدة القناع أن تستغنى عنه، وذلك لأنها تنهض على «فكرة تركيبية» يكثفها العنوان: إيضاحاً أو إيحاء، وينبنى النص على اشتغالها فى نسيجه، وفى مكوناته المختلفة، وعلى تأسيسها لحركته متعددة المستويات: الزمن والتجربة، الشخصية والشاعر، التراث والقصيدة، الماضى والحاضر، الراهن والمستقبل، المتناهى واللامتناهى... إلخ، وهى المستويات التى يفجرها تفاعل ديالكتيكى التوحد والتناص لحظة الإبداع.

تقف الوظائف الفنية التى يؤديها العنوان فى خلفية تميز عناوين قصائد القناع ـ على تعدد بناها اللفظية ـ بقاسم مشترك يوحدها جميعاً، يتمثل فى تضمن العنوان، أيا كان نمط بنيته، اسماً يحيل إلى الأنا المغاير الذى اختاره الشاعر للتفاعل معه قطباً رئيسا فى تشكيل القناع، وفى بناء تجربته، وصوغ هويته، وذلك بالإضافة إلى تسميته كليا للقناع، أو للدخول مع عنصر آخر يعود إلى أنا الشاعر فى تركيب اسم جديد له، على نحو ما نلاحظ فى بنية اسم قناع أدونيس: (مهيار الدمشقى)،[١٩] أو فى بنى أخرى مشابهة.

ولعلنا نستطيع، فى ضوء ما سبق، أن نشير إلى أن قصيدة القناع، على عكس غيرها من القصائد، تولد من عنوانها؛ فإذا ما كان العنوان فى القصائد غير المقنّعة، هو دائماً آخر ما يكتبه الشاعر وأول ما يواجه القارئ، فإنه، بالنسبة لقصيدة القناع، أول باستمرار، إنه الرحم الذى يحتضن ولادتها، ويكثف فكرتها التركيبية؛ وذلك لأن الشاعر لايستطيع أن يبدع قصيدة قناع دون العثور على الأنا المغاير والدخول فى تجربة رؤيا داخلية معه، وليس هذا الأنا المغاير إلا الاسم الذى يطل علينا، دائما باستمرار، فى عنوان القصيدة، على نحو ما أطل على الشاعر قبل أن يبدعها.

إن العنوان، أيا كانت بنيته اللفظية والنحوية، هو المبتدأ الذى نعثر على خبره فى نص القصيدة إنه شارة عبورنا إليها، يرتفع فى فضائها كالثريا، تضئ وترشد، فتفتح أفق خطونا فى أبنية النص ودهاليزه، وتشير إلى النص المصدرى الأساسى الذى يتحرك فى البنية التحتية للقصيدة والذى فيه تتحقق تجربة الأنا المغاير، القطب الثانى فى تشكيل القناع، والنظير الموازى للشاعر. وعلى ذلك، فإن العنوان بعامة، وفى قصيدة القناع على وجه الخصوص، ليس مجرد مصاحب نصى تزيينى، بل إنه دال أساسى، ضرورى ومهم، من بين دوال النص الذى نحاول قراءته .. فلندخل القصائد الأربع من عناوينها، ولنبحث عما ينطوى عليه بنى هذه العناوين من وظائف، ولنخض ـ مع القناع ـ تجربة القصيدة.

وجوه السندباد:

يؤسس العنوان: «وجوه السندباد» مفارقتين أساسيتين: زمنية ونصية، تقودان إلى توليد مفارقات

أخرى تتحرك على مستويين: التجربة والهوية؛ فإذ يحيلنا حضور اسم السندباد في بنية العنوان إلى استحضار بطل الرحلات السبع المروية في (ألف ليلة وليلة)، فإنه يحيلنا، من حيث كونه وارداً في عنوان قصيدة معاصرة، إلى توقع العثور على سندباد آخر، فتتوكد، في ضوء هذه المفارقة، جدلية القديم ـ الجديد، التي ستتمخض، بالضرورة، عن ميلاد سندباد ثالث، هو الذى سنتعرف تجربته في النص. ولأننا لا نعرف من وجوه السندباد غير ذلك الوجه الذى يطل علينا من (ألف ليلة وليلة) حاملاً ملامح إنسان مغامر، مشوق إلى المعرفة، وإلى تجديد الحياة عبر الوصول إلى منابع الثروة والقوة، وعبر الرحيل الدائم في الكون بحثاً عنها، وإثراء لها داخل الذات، فإن ورود كلمة «وجوه»، مضافة إلى «السندباد» في عنوان القصيدة، تضعنا إزاء مفارقة نصية تجعلنا نتأهب لخوض تجربة سندباد مغاير لسندباد (ألف ليلة وليلة) ذى الوجه الواحد، أو لتعرف وجوهاً أخرى للسندباد نفسه، وتجارب أخرى يخوضها ليست هي تلك التي خاضها في (ألف ليلة وليلة)، وذلك لأنها تنبنى عليها وتتجاوزها. وإذ تؤسس العلاقة بين مكونى العنوان **جدلية السندباد ـ التجربة**، أو الوجه ـ التجربة، باعتبار الوجوه خلاصات للتجارب، وباعتبار أن التجربة تنسج وجه خائضها، وتصوغ خصائص هويته، فإن هذه الجدلية التي تضع الإنسان في صيرورة الوجود، تؤسس لانبثاق **القصيدة ـ التجربة**، وتحضرنا للدخول في صيرورتها.

ولأن المصاحبات النصية الأخرى ترشدنا إلى اسم الشاعر باعتباره مبدع القصيدة، وبانى تجربتها، فإن إقامة العلاقة بين هذا المعطى، والمعطيات التي يقدمها العنوان، أو مطلع النص، تفضى إلى توليد المفارقة الصوتية التي أشرنا إليها، ذلك لأننا سنصغى لصوت السندباد الجديد، فيما تخايلنا صورة السندباد القديم، كما أننا نصغى لصوت القناع ونحن نشعر أنه صوت مسكون في باطنه بأعمق نبرات صوت الشاعر، وذلك على الرغم من أنه يظهر لنا صوتا مستقلاً، ومتميزا.

وإذ يفضى دخولنا القصيدة إلى نسيان هذه المفارقة؛ حيث لانرى أمامنا غير القناع، ولا نرى الشاعر طالما أحسن التخفى خلف قناعه، فإننا نتوحد، بدورنا، بالقناع، ونخوض التجربة التي يخوض، ونقيم التوازيات الدالة بين هذه التجربة والتجارب التي عشناها، أو قرأناها في النصوص المصدرية، أو نرى إليها في صيرورة الواقع وتجارب الناس.

تنبنى قصيدة «وجوه السندباد»، مثلما هو الأمر في حكايات السندباد، على منطق الرحلة ـ المغامرة، وفي إطار هذا المنطق تتكشف الآليات الحاكمة لجدلية الإنسان ـ التجربة، الإنسان ـ الزمن، ويبدو أن هذا المنطق نفسه هو الذى صاغ عناوين المقاطع التسعة التي تتكون منها القصيدة، وتكوّن التجربة؛ فثمة عناوين تؤشر إلى محطات أساسية: زمانية ـ مكانية في تجربة هذا السندباد القديم ـ الجديد: المقطع الثانى: «سجين في قطار»، المقطع الثالث: «مع الضجر»، المقطع الرابع: «بعد الحمى»، المقطع الخامس: «جنة الضجر»، المقطع السادس: «الأقنعة، القرنية، جسر واترلو»، المقطع السابع: «في عتمة الرحم»، وثمة مقاطع ثلاثة أخرى يتداخل فيها الكشف عن ملامح وجه السندباد قبل التجربة، بالكشف عن الملامح التي خطتها التجربة والغربة وتحفيرات الزمان على وجهه الأول لتجعله وجهاً منسوجاً من آلاف الوجوه ـ للدلالة على الكثرة كما هو حال (ألف ليلة وليلة) ـ وهذه المقاطع الثلاثة هي: المقطع الأول: «وجهان»، المقطع الثامن: «الوجهان»، المقطع التاسع: «الوجه السرمدى».

وعلى الرغم من تركز بعض المقاطع على التجربة في صيرورتها، ومن تركز بعضها الآخر على الوجه في تحولاته، فإن هذا لم يحل دون انسراب خطوط التجربة على ملامح الوجه في المقاطع المكرسة للحدث المروى شعريا، مثلما لم يحل دون انبثاق ذكرى التجربة في المقاطع المكرسة لقراءة انبثاقاتها على الوجه، وهو الأمر

الذى يجعلنا نقرأ، بل نحس، حركة الزمان فى المكان، مثلما نقرأ تحولات المكان فى الزمان، وذلك بما يحقق الجدلية الأساسية التى تتحرك جميع مقاطع القصيدة على محورها، والتى تصل القصيدة، بخفاء لا يبين، بمنطق الرحلة والمغامرة، بالسندباد القديم ورحلاته، وبغيره من أبطال (ألف ليلة وليلة) المغامرين الجوالين، مثلما تصلها، بخفاء أيضاً، بأوديس الإغريقى ومتاهاته ورحلاته فى العالم السفلى، وذلك مع إدراكنا للعناصر التى تصله برديفه العربى: السندباد، أو تلك التى تميزه عنه.

ويجدر بنا أن نشير إلى أن إقامة علاقة التأثير المباشر لكتاب (ألف ليلة وليلة) على قصيدة وجوه السندباد، قد نهضت أساسًا على ورود اسم السندباد فى عنوانها، وليس على آليات التوحد أو التناص الخفى التى تتسرب فى جسدها. ونظرا لأن اسم السندباد لم يرد، إطلاقا، فى متن القصيدة، مثلما لم ترد فيه أيه إشارة سطحية مباشرة تدل على حضوره فيها اسماً، أو رمزاً، أو قناعاً، فإننا نسأل: هل كان بإمكان الباحثين عن التأثير المباشر أن يعتبروا هذه القصيدة متأثرة بـ(ألف ليلة وليلة) لو كان عنوانها: «وجوه خليل حاوى» أو أى عنوان آخر لايفصح، بوضوح، عن توحد الشاعر بالسندباد؟ وكذلك نسأل: هل كان بإمكاننا اعتبار هذه القصيدة قصيدة قناع لو لم يحدد الشاعر، فى عنوانها، هوية الصوت الذى ينطقها ويخوض تجربتها؟

إن الإجابة عن السؤال الأول، بالنفى، تؤكد أهمية البحث عن التأثير غير المباشر، بينما تؤكد الإجابة عن السؤال الثانى، بالإيجاب، أهمية تحليل النص قبل الحكم عليه إن كان قصيدة قناع أم لا؛ مثلما تفصح عن وعى الشعراء بالوظائف التى يؤديها العنوان فى قصيدة القناع، وذلك لأن تحليل القصائد ذات الأبعاد الدرامية لتحديد قصائد القناع من بينها، قد أسفر عن استنتاج مؤداه أن عناوين قصائد القناع جميعها تحمل أسماء الأقنعة، وذلك لأن العنوان يقوم بوظيفة الكشف عن الأنا المغاير الذى اختاره الشاعر للتوحد به، ولإطلاق اسمه على القناع الذى يتحرك، فى القصيدة، بوصفه رمزاً كلياً، بحيث يعوض العنوان غياب المقام فى النص المكتوب، أو غياب الإشارة داخل النص لاسم المتكلم، ويحدد الإحالة التى إليها يذهب ضمير المتكلم: أنا، الذى يهيمن على القصيدة بتجلياته النحوية المختلفة، وبتنويعاته الأسلوبية الممكنة، والذى يطل علينا منذ مطلع القصيدة.

ومثلما هو الحال فى الأعم الأغلب من قصائد القناع، فإن قصيدة وجوه السندباد تبدأ فى بث نفسها إلينا من خلال صوت القناع ـ السندباد، ناطقا بضمير المتكلم المفرد:

«لم تر الغربة فى وجهى
ولى رسم بعينيها
طرى ما تغير
آمن فى مطرح لا يعتريه
ما اعترى وجهى
الذى جارت عليه
دمغة العمر السفيه»[٢٠].

تبدأ القصيدة من لحظة العودة إلى الوطن بعد انقضاء تجربة حياتية بالغة المرارة والتعقيد، ولدتها رحلة السندباد المسافر من أجل السفر، بعيداً عن الوطن. ويكون «المطار» هو المحطة التى يهبط فيها «العائد» إلى الوطن، مثلما كان هو نقطة انطلاق «الراحل» المنسلخ عن الوطن. ويقيم عنوان المقطع: «وجهان» تمايزا بين وجهى السندباد، بل تضاداً بين وجهه قبل التيه، ووجهه فى التيه، وبعد عودته منه. غير أن خطيبة السندباد التى تركها طفلة صغيرة، لم تكن لترى أى تباين بين الوجهين، لأن الزمن، فى رؤيتها وواقع حياتها، زمن ثابت جامد، لا يتحرك ولا يغير؛ إنها ترى إلى نفسها كما كانت «طفلة الأمس وأصغر» [١٩٦]، وترى إلى

السندباد كما كان تماما قبل التيه، إذ عكفت، على امتداد السنوات، «تغزل الرسم» [١٩٦] على وجهه، كأنما هي «بنيلوب» قد هدرت عمرها في انتظار أوديس، وليس لها من تسلية توقف بها الزمن غير غزل الخيوط ثم فكها من أجل غزلها من جديد.

للسندباد، في رؤية خطيبته، وجه طرى أسمر، لا أمس له ولا ذكرى، وجه منسوج من بريق البكارة ونقاء الفطرة الأولى، ومن «لون لبنان وطيبه» [٢١٦]، و«سمرته الأولى المهيبة» [٢١٥]. ولأن السندباد، العائد من دوامة الزمان ولهيبه، يدرك مغزى استدعاء خطيبته هذا الوجه القديم لتضعه قناعاً فوق وجهه الحقيقي الذى عاد به من التيه، كأنما هى لاتريد أن ترى، بل هى، بالفعل، لا ترى إلا ذلك الوجه الذى كان، والذى هو، بالنسبة إلى السندباد، قناع متروك، فإنه يتدخل لوقف تدفق تداعياتها التى ترسم ملامح وجهه القديم، أو تحدثه عن ذلك الصبى الذى «غص بالدمعة/ فى مقهى المطار» [١٩٦]، ويحاول أن يضعها فى دائرة رؤيا مغايرة تمكنها من إدراك الفروقات الشاسعة بين الوجه الذى ترسمه مخيلتها عبر حلم يقظة تستدعى الذاكرة، أو واقع يعيش فى الذاكرة، وبين وجهه الجديد «المنسوج من شتى الوجوه/ وجه من راح يتيه:» [١٩٧].

وإذ يجسد النص حركة مقاطعة السندباد تداعيات الخطيبة بعلامة نصية هى (...) تقطع الجملة التى تنطقها قبل أن تكتمل، وبعلامة نصية أخرى هى (—) تعقبها مباشرة فى بدء الجملة التالية التى سينطقها السندباد، وذلك على نحو يوحى بالحالة النفسية التى استدعت عنف حركة المقاطعة، وبما يمكن أن تنطوى عليه تلك الحالة، أو الحركة، من دلالات، فإن العلامة النصية (:) التى تجئ فى نهاية المتتالية الشعرية التى ينطقها السندباد توحى، باعتبارها علامة من علامات النص تنبغى قراءتها، بأن المقاطع اللاحقة هى عبارة عن تداعيات عن رحلة التيه، تبثها ذاكرة السندباد على سمع خطيبته التى تتحول هنا بالضبط، لتصير رمزا للوطن: لبنان، والوطن العربى بأسره، ولكل الأوطان التى يموت فيها الزمن، فتعيش الذاكرة ولا تعيش حركة الحياة، أو تركن إلى زمن مائل يتكئ على جدار الثبات، كأنما هى بلا هوية، لأنها بلا تجربة تخترق الزمان، وتعطيه إيقاعه، ولونه. بينما يتحول السندباد إلى رمز للمغامر التائه الذى لايحمل فى رحلة التيه أى رصيد يساعده على اجتيازها والإفادة منها، أو إلى رمز للإنسان المعاصر فى انفراط شخصيته وضياعه وتشظى هويته.

يفترق سندباد القصيدة، إذن، عن سندباد (ألف ليلة)، فإذ يعود الثانى من رحلاته بالكنوز، فإن الأول مرشح للعودة بالخسارات، غير أن كلا السندبادين يتواصل، على نحو خفى لا يبين على سطح النص، فى الاستجابة لمنطق المغامرة، وفى البحث عن تجديد الهوية فى صيرورة التجربة، وفى تحويل التجارب إلى حكايات تروى، أو نص يبدع، كى تبث التجارب نفسها فى حياة الناس والتاريخ. وإذ تصير القصيدة ــ التجربة هى الكنز الذى خرج به السندباد ــ قناع الشاعر، من رحلة التيه المضنى، فإن فى ذلك ما يؤكد أن التجارب الخاسرة، التى تقرأ بروح الإبداع والحداثة، كفيلة بأن تكون منارات تضئ ليل الإنسان المتطلع إلى التجاوز الدائم، وترشده فى متاهات رحلته المفتوحة على الشعوب والثقافات.

ولعلنا نلمح فى تحول السندباد إلى راو للتجربة، وليس محض بطل لها، حيث ينزاح الشاعر ليتبدى السندباد، إلى جانب استمرار حضور الخطيبة فى النص سامعاً لما يقول، سامعاً صامتاً، غير أن وجهة نظره موجودة باستمرار، لعلنا نستطيع أن نلمح فى هذا وذاك، أثراً غير مباشر لـ(ألف ليلة وليلة) على النص؛ حيث يقبض على زمام القول فيه شخص واحد يظل مهيمنا عليه منذ البدء حتى المنتهى مع استمرار حضور السامع ــ الخطيبة، وذلك على نحو مشابه تماماً لما يحدث فى

(ألف ليلة وليلة) ، سواء فى الحكاية الإطار الكلى، أو فى الحكايات الجزئيـة المتـداخلة التى تنسل مـتـوالدة عن بعضها البعض، حيث سرعان ما يتحول السامع الصامت إلى راوٍ ، ويصير الراوى سامعاً صامتا، كى يتواصل القص، متجددا ومتنوعا، إلى ما لا نهاية.

وقد يجوز لنا أن نلمح فى هذا الأثر الفلكلورى ـ العرف الأدبى الشعبى ـ ما يصل القصيدة بتقنيات شعرية بالغة الحداثة، هى تقنيات المونولوج الدرامى التى تنهض على حضور المتكلم والسامع فى النص؛ بحيث نكون، باستمرار، إزاء وجهة نظر واحدة يعبر عنها الكلام، وأخرى يعبر عنها انعكاس الكلام على مرآة الصمت، أو يعبر عنها صمت متكلم، وهو الأمر الذى يدفعنا إلى الانفتاح على النص، على التجربة، والتعاطف مع أبطالها، وتعليق الحكم على الأقوال المسموعة، أو التى يبثها الصمت، والتأمل جيداً فى ما نقرأ، لنولد المنظور الثالث، الرؤية الثالثة.

ومثلما هو الحال فى (ألف ليلة وليلة) التى تحكمها حكاية إطار، وكذلك حكايات السندباد المحكومة بحكاية إطار، نلاحظ أن هذه التقنية الشعبية تتسرب على نحو خفى إلى القصيدة، ذلك لأن القصيدة تتأطر بحكاية السندباد ـ الخطيبة، أى الإنسان ـ الوطن، ثم تجول فى هذا الإطار، مبتعدة عنه، لتطلعنا على محطات التجربة، ولتعود إليه فى لحظة انغلاق النص، وهكذا نبدأ بعد أن نتعرف الحكاية الإطار فى تعرف محطات التجربة وانعكاساتها على ذلك الوجه الذى شرع يخوضها، فيما هى تمسح ملامحه القديمة، وتعيد صياغة هويته.

يفتتح السندباد المقطع الثانى من القصيدة: سجين فى قطار، مستخدماً ضمير الغائب الذى يظل مهيمنا على المقطع حتى نهايته، وإذ يؤدى أسلوب الالتفات الذى يعتمده النص، هنا، وفى مقاطع أخرى، وظيفة الدلالة على تحول السندباد من «الخاص» إلى «العام»، حيث يتحدث عن نفسه باعتباره الآخر، عن الأنا باعتباره الـ«هو»، مرجعاً إحالة الضمير «هو» وتجلياته النحوية المختلفة إلى «وجه من راح يتيه:» [١٩٧]، أو إلى إلقائه مطلقا، فإن فى ذلك ما يعمق رمزية القناع، ويجعلنا نشعر بوجود القناع ـ الرامز، داخل الرمز، لأنه هو المتكلم الذى ينشئ النص، ويستدعى الرموز، ويخوض التجربة، ويبنيها تجربةً رمزية كلية. ولذا، فهو رمز كلى أيضا، جوهرى ومطلق، إنه هذا التائه المتعين، غير أنه، فى الوقت ذاته، إنسان هذا العصر، مستلب الهوية، الضائع، الذى لا تستطيع أن تقرأ على وجهه غير علامات انحداره وتشظيه.

هكذا يشرع السندباد وجهه للرحيل، يغادر الوطن ويغادر وجهه الأول، ويبدأ وجهه فى اكتساب ملامح جديدة، فيظل متحولا، بتحول التجربة، كأنما هو مرآة لها، أو هو المكان الذى نستطيع أن نرصد فيه المراحل المختلفة لتجليات الوجه الثانى للسندباد:

وجه الراحل: الحجر الحقيبة

ذاك هو وجه السندباد فى أول يوم من أيام التيه، إنه«حجر تحمله الدوامة الحرّى/ سجين فى قطار» [١٩٨] وهو وجه إنسان غض الإهاب، بلا تجربة، ولأنه لم يعبر تجارب السندباد القديم، ولا يدرى «... ما نكهة الشمس/ وما طيب الغبار/ ورشاش الملح فى ريح البحار» [١٩٩] فإنه يشابه الهيولى القابلة للتشكل والانصهار فى أتون تلك الدوامة الحرى، أو هو ذاك الحجر الذي يركن إلى السكون والثبات، فيتآكل بفعل تراكم الغبار فوقه، وتختفى ملامحه، وهكذا كان حال السندباد ـ الطالب الذاهب إلى الجامعة فى لندن ـ حين مكث فى غرفته الكئيبة أسابيع متواصلة بلا حراك، لقد أكلت «الغبرة» الحقيبة وأشياءها، وبدأت تأكل ملامح وجهه القديم الذى خلفه فى الوطن، ووجهه الذى خرج به إلى التيه.

وجه الهارب: دمغة الجنس، البصقة

يسكن السندباد إحساس عميق بالضآلة، وتثقله الذاكرة، فيندفع، بعد أسابيع من السكون المميت، بحثاً عن مكان يفجر فيه ما بداخله من عنفوان، كي يتطهر من معاناته ومن ضغط المشاعر الباهظة التى تتملكه، فيعثر على فندق ريفى «عرس الجن فيه.. محرقة!» [٢٠٠] يلقى بنفسه فى لهب الرقص، ويدور فى دوامة الجنس، عله بنارها يتطهر، ولكن هذه التجربة لا تطهره، بل تمحو ملامحه القديمة، وتدمغ وجهه ودمه بعلاماتها:

«دمغة فى وجهه
فى دمه شلال نار
وعلى قمصانه ألف أثر
موجة واحدة فى دمه
فى زوغة الشمس
وحمى المعدن المصهور
فى البركان، فى وهج الثمار
موجة تغزل فى الموج فراشات
وتغفو فى خوابى الخمر
تغفو فى قوارير البهار» [٢٠٢ ـ ٢٠٣].

ولئن أفضت هذه التجربة إلى انبثاق عنفوان السندباد ـ كما يدل على ذلك سيل الألفاظ الملتهبة فى المقتبس السابق ـ حين تولد لديه شعور بالقوة، وبالقدرة على التقاط الزمن الهارب، فإن ضآلة تجربته وجهت طاقاته اتجاها سالبا، فأغرق نفسه فى لهيب تجربة زائفة لا تجدد، وذلك لأنه منذ أغواه عرس النار و«عاد منه ما له ذاكرة/ تحصى الصور» [٢٠٤]، يكون انسلاخه عن الوطن قد تعمق، وتكون صلتة بالزمن قد انقطعت، إذ أوقفه على لحظات المتعة الحارقة: «عمره ثانية عبر الثوانى/ يتلقاها وينسى ما عبر» [٢٠٤]. وهكذا أغرق فى الضياع وبدا وجهه كوجه غجرى بلا هوية، وبدت هويته، وهو ينتقل بين «بنات البار» وقاعات الرقص وحانات الخمر، هوية فارغة من المعنى والدلالة: «وجه من تبصقه الدوامة الحرى/ ... وجه من يتعب من نار/ ليرتاح لنار» [٢٠٤ ـ ٢٠٥].

وجه الواجم: عين مطفأة.. فراغ

يضيع السندباد عنفوانه فى تلك الدوامة الحرى، فيفر الزمن من بين أصابعه، وإذ تبصقه تلك الدوامة خارجها، فإنه «يصحو من الحمى» ويحاول قراءة ملامح وجهه: «فراغ، شاشة ترتج/ عين مطفأة/ وسرير المدفأة» [٢٠٦].

وجه الطالب: حجر بين وجوه من حجر:

تقذف دوامة النار بالسندباد خارجها، فينطفئ، تنتابه «رعشة الصحو»، فيذهب إلى الجامعة، منسلخاً عن وطنه، منطفئاً، فتبدأ الجامعة: «جنة الضجر» فى خط علاماتها على وجه السندباد ـ الطالب الجامعى الذى يرفض الركون «فى زوايا متحف، فى مكتبة» [٢٠٦]، كى يقرأ التراث الميت: «وجهه يعرف مصلوباً/ على سفر عتيق/ وعلى صمت الصور/ ووجوه من حجر» [٢٠٧]. هكذا يستعيد السندباد وجهه الحجرى للدلالة على هوية مغايرة، ودلالات أخرى، فهو يبدو شبيها بتلك الصور التى تطل وجوه أصحابها الحجرية من الأسفار العتيقة، ميتة بلا دلالة. إن «وجهه من حجر/ بين وجوه من حجر» [٢٠٨].

يفارق السندباد وجهه القديم بفعل التحولات التى مر بها: وجهاً وهوية، ذاتا يصوغها جدل علاقتها مع العالم والزمان، وتتشكل فى لهيب التجربة التى تحتضن اختياراتها الخاصة لأى من أشكال الإحالة الموضوعية لنفسها فى الواقع. وهكذا يفارق، إلى غير العودة، هويته الفطرية الأولى، فتنشطر أناه على نفسها؛ ثمة وجه ثابت «أصيل!» غير أنه خال من الجوهر، وثمة وجه متحول يمتلئ بإفرازات تجربة خاسرة عقيم. ثمة ثبات زائف، وتحول زائف، ذلك لأن الجوهر الحقيقى للإنسان غائب فى كل حال عن أى من الوجهين. وهكذا تبدأ الذات

المثقلة بالخسارات وانسداد الآفاق والسبل فى خلق أحلام يقظتها، يأخذها الحنين إلى الماضى الذى انسلخت عنه، وينهكها الواقع الذى تعيش فتبدأ فى استبدال الأول بالثانى، وهنا يوظف الشاعر قراءاته فى مجالى التحليل النفسى، وعلم نفس الأعماق، كى يجسد حيوية لحظة التحول، بأبعادها المختلفة، وبخاصة تلك التى تنجم عن المواجهة بين أنا فطرى (قديم) وأنا مكتسب (جديد ومتحول) داخل ذات منشطرة على نفسها.

أحلام اليقظة وبرهة التحول

يحن السندباد الضائع المشظى إلى دفء البيت، وإلى كأس مترعة، وإلى حوار أليف يشارك فيه، فيتحدث عن كل شئ ولا يقول شيئاً، ولكنه يعود ليرفض كل هذه الأمانى، لأنها مستحيلة، غير أنه يغلف إدراكه لاستحالتها ـ وهو إدراك غامض فى هذه الحالة ـ باختراع سبب لرفضه لها، يتمثل فى اعتبار أن الحوار الذى يدور بين أناس يجمعهم دفء البيت وصحبة الكأس، حوار ينطوى على «ابتذال». وسرعان ما تولّد أحلام يقظته المنسابة مع انسياب خطواته فى شوارع لندن امرأة «حلوة كانت، وكانت طيعة!» [٢١١] دفعته الشهوة إليها لأن يفتح ذراعيه لاحتضانها، فإذا هى وهم يفر.

ولم يعد أمام السندباد وأحلام يقظته، وقد خسر صلته بالعالم الخارجى وانفصل عنه، ولم تفلح أحلام اليقظة فى إعادة مد جسور هذه الصلة، إلا أن يعبر، بأحلام يقظته، إلى داخل ذاته، وتساعد «عتمة الشارع» [٢١١] وذاك الضوء الداخلى «الذى يجلو فراغ الأقنعة» [٢١١] على تحول الذات للنظر داخل ذاتها، والسفر فى مدائنها العميقة، لاستحضار أناها القديم ومحاورته:

«وقناع مسه حذق فيه
لو دعاه؟ آه لن يمضى معه

«أنت ! هل أنت بلى
لا، لست، لا، عفواً،
ضباب موحل يعمى مصابيح الطريق
إن فى وجهك بعض الشبه
من وجه صديق».
ـ فلأكن ذاك الصديق» [٢١٢].

يرى السندباد ذاته فى مرآة قناعه، ولكن وعيه الداخلى الذى اختزن معطيات تجاربه وتشظيات هويته يشككه فى إمكان أن يكون مرآة لذاته، أو عنوانا على هويته، فيجعله يراه صديقاً قديما نسيه وتحولت ملامحه فى ذاكرته ـ المفقودة ـ إلى أطياف باهتة، إذ لم يعد لذلك الصديق أى وجود حقيقى فى الذاكرة، لأنه لم يوجد، أبدا، فى الزمان، ولا فى المكان، ولذا فـ«هو يمشى وحده فى لا مكان» [٢١٢]. إن الثبات الذى مكنه من الاحتفاظ بملامح وجهه القديم، هو ذاته الذى يلغى وجوده فى الزمان والمكان، فالثبات رديف اللاوجود ـ الموت، بينما التحول هو اسم الحياة: «وجهه أعتق من وجهى ولكن/ ليس فيه أثر الحمى/ وتحفير الزمان» [٢١٢ ـ ٢١٣].

وحين يكتشف السندباد الفرق بين وجهه والقناع الذى يعكس ملامح وجهه القديم، المتروك، فإنه يكتشف المسافة الواسعة التى تفصل بين الوجه والقناع، غير أن الإحساس بوجود الملامح الخفية التى تصل بينهما، يجعله يرى العلاقة بينهما علاقة توأمة، وإذ تتم التوأمة يتحول «القناع» إلى «قرين»، حيث لا تطابق ـ كما هو الحال بين هوية الذات وهوية القناع ـ بل تشابه ظاهرى ينطوى على تباينات باطنية عميقة.

ويبدو أن ذات السندباد القديمة (القرين) يتحرق للتخلص من السندباد الجديد، ومن التحولات التى أنتجتها تجاربه الخاسرة، فأنتجت القناع، ولذا فإنها تقوده إلى «جسر واترلو» وتدعوه إلى «الانتحار»[٢١]؛ حيث به

فقط يستطيع السندباد أن يغتسل من هويته المتشظية، وأن يطهر وجهه من العلامات والدمغات التى خفّرها عليه الزمان:

«متعب أنت وحضن الماء
مرج دائم الخضرة، نيسان،
أراجيح تغنى وسرير
مخملى اللين شفاف حرير
وبنات الماء مازلن
على الدهر صبايا
ربما كان لديهن قوارير من البلسم
أعشاب، تعازيم عجيبة
تمسح التحفير عن وجهك
تسقيه غوى سمرته الأولى المهيبة
لون لبنان وطيبه» [٢١٥ ـ ٢١٦].

ولكن السندباد لا يلقى بنفسه فى النهر، بل يدخل برهة بياض، غيبوبة «مطلقة»، فيتلمس وجه قرينه فلا يجده، لقد غاب، وبغيابه ـ بعد لحظة المواجهة ـ يعود الكون إلى سديمه الأول:

«الضباب الرطب فى كفى
وفى حلقى وأعصابى ضباب
ربما عادت إلى عنصرها الأشياء
وانحلت ضباب» [٢١٧ ـ ٢١٨].

هكذا هى أحلام اليقظة، كفيلة دائماً باستحضار واقع ـ وهم مغاير للذى يرفضه الإنسان، فالضارب فى الصحراء عطشا تلهبه سياط الشمس يستدعى عالما شاسعا يمتلئ بالماء، فيحيل الصحراء بحرا، والجدب خصبا، ويجعل سيوف الشمس اللاهبة خيوط ندى تتقاطر على جبينه وتمسح بنثارها وجهه الملتهب، فيما حلم اليقظة يقدم هذا الوهم باعتباره واقعاً؛ نعم: لقد تجسد القناع ـ القرين فى حلم السندباد بشرا سويا، وكذا تجسدت المرأة، وهكذا أيضاً يستبدل الضباب الرطب بالضباب الوسخ المداجى المهيمن على الواقع بثقله الباهظ حيث «يمتطى أفعوانا، أخطبوطا/ وأحاجى، ...» [٢١٩].

إن السندباد لايفر من واقع الحضارة الغربية فى مستدعياتها ونتائجها المنعكسة سلبا على الذات الإنسانية، باستدعائه واقع «الحضارة الشرقية» أو واقع الحياة فى وطنه الذى انسلخ عنه، ذلك لأنه، فى أعماقه، يرفض كلا الواقعين اللذين عاين فيهما موت الإنسان، على نحو ما نصغى للبحار فى قصيدة «البحار والدرويش»:

«بعضها طيف محمى
بعضها طيف موات
آه كم أحرقت فى الطيف المحمى
آه كم مت مع الطين الموات» [١٨ ـ ١٩].

ولأنه يرفض كلا الواقعين، ولا يرى فى الكون كله واقعا آخر، فإن أحلام يقظته تصوّر له انحلال الكون، وعودته للسديم الأول، للحظة ما قبل خلق العالم. وعلى ذلك، فإن عملية استبدال الضباب الرطب الطهور ـ الجوهر بـ«ضباب وسخ، مهترئ الوجه مداجى» [٢١٨] لاتتوقف عند الدلالة على رغبة السندباد، بما هو رمز للإنسان المعاصر فى تشظى هويته وضياعه، للتخلص من واقع الحضارة الغربية فحسب، بل أيضاً من واقع الحضارة الشرقية، كما أنها بتجاوز الدلالة على رغبة التخلص، أو الهدم، إلى الدلالة على توق الإنسان المعاصر إلى إعادة صياغة نفسه، فيما هو يعيد صياغة العالم، وذلك لأن صورة الضباب ـ الجوهر تنطوى على احتضان عنصرى النار والماء، الهادمين البانيين، فى موجة واحدة، ولادة، قادرة على تجديد الإنسان، وإعادة بناء الحياة.

ولقد اجترحت أحلام يقظة السندباد واقع انحلال العالم وعودته إلى ما قبل مبتدأه، موازياً شعرياً لفكرة هدم العالم وإعادة بنائه، فإنها تجترح إمكان العودة إلى الرحم رديفا شعريا لفكرة إعادة صياغة الإنسان، وإذ تتوازى

عودة السندباد إلى الرحم مع عودته إلى الوطن، فإن هذا لايوحى بأنه عائد إلى الوطن، وواقعه الحضارى الميت، كى ينخرط فيه قابلا مستسلماً، بل إنه، فى ضوء دلالة المقطع والمغزى الكلى للقصيدة، يعود إلى الرحم كى يدخل فى ذاته، وفى أعماق حضارته، ليعيد صياغة نفسه فيما هو يعيد بناء واقعه، ويجدده، مفيداً من تجربته المرة فى متاهات الحضارة الغربية، ومحاولا الانفتاح على ما هو قابل للحياة فى كلا الحضارتين:

«رحم الأرض ولا الجو اللعين
خففوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين
نحن فى عتمة قبو مطمئن
نمسح الحمى، ونصحو، ونغنى
نتخفى
ونخفّى العمر فى درب السنين» [٢١٩].

يتحول السندباد، فى هذا المقطع، إلى ضمير المتكلم الجمع، بحيث تتبدى عملية الدخول «فى عتمة الرحم» عملية جماعية، كونية، مما يعمق من شمولية الصورة وشمولية الرمز، فى آن. فالسندباد يتكلم باسم التائهين، وهو يتكلم من واقع التجربة، لا من واقع التصورات الذهنية المجردة، إنه يريد أن يقول ـ من بين أمور أخرى يقولها ـ إن الارتماء فى حمى طين الحضارة الغربية، هو الوجه الآخر للارتماء فى ميراث طين الحضارة الشرقية، وإن التفاعل المفتوح بين الحضارات والثقافات، فى ضوء رؤية حداثية كيانية، هو وحده الطريق المفضى لتجديد الحياة، وتحقيق إنسانية الإنسان.

يعود السندباد إلى الوطن ـ القبو، ليبحر فى أعماق ثقافته وذاته، آخذا فى إعداد وطنه ونفسه لميلاد جديد. وإذ تعطى عتمة القبو للنفس طمأنينة، وتمسح آثار الحمى عن الوجه، فإنه، وقد واجه ذاته، بعد أن واجه العالم، وواجه العالم وهو يواجه ذاته، وواجه ثقافته فى ضوء رؤيته لصيرورة العالم، يخرج إلى واقع الحياة فى وطنه وقد امتلك الرؤيا. وهنا تعود القصيدة إلى مبتدئها، حيث يتصل المقطع الثامن: «الوجهان» بالمقطع الأول: «وجهان»، فيما تفصح «الـ» التعريف عن أن الوجهين المتناقضين قد وضحا عبر التجربة ـ القصيدة التى كشفت عن وجه فطرى بلا هوية، وعن وجه مسكون بهوية متشظية زائفة، بلا جوهر.

يدرك السندباد العائد إلى الانفتاح على الحياة أن الزمن يخط آثار خطواته على الإنسان والأشياء، فيحيى ويميت، فى دورة أبدية لا تكف، أبداً، عن الدوران، ويقوده هذا الإدراك العميق إلى العثور على الوجه الحقيقى للحياة والإنسان، ولا يكون هذا «الوجه السرمدى» غير ذاك الوجه المتحول دوما الذى يعطيه جدلية الإنسان ـ الزمان جوهر هويته وماهيته.

يحمل السندباد رؤياه ويعود إلى الإنسانة الطيبة التى انتظرته طويلا ـ الوطن، فينظر إليها وقد اختلطت عليها حدود الزمان، ينظر إليها وقد عاشت الوهم فى ذاكرتها وهى تعيش فى الذاكرة ـ التراث، الماضى، وفى عتم رؤية سكونية جامدة لدور الإنسان، ولطبيعة تحولاته فى صيرورة الزمن والحياة، رؤية تورث الاعتقاد بأن تمزيق وهم الحب سيفضى إلى تمزيق حياتها كلها. وهكذا يظل السندباد مراوحا بين الإشفاق على هذه الإنسانة التى تسكن الذاكرة ولا تعيش الحياة، وبين الثورة عليها، غير أنه، فى موقفه الأخير، لا يشفق ولا يثور، بل يختار أن يطلعها على رؤيته التى مؤداها أن الحياة والحب والهوية الإنسانية، وكل شئ فى هذه الحياة الإنسانية، لاينبنى على الوهم والذكرى، بل على إدراك الواقع بكل امتداداته وأبعاده، ذلك لأن الوجه السرمدى للحياة والإنسان هو الوجه المتغير، أبداً، المتحول باستمرار:

«عشت فى حنوة بيت، ما وقاك
أنه بيت على الصخر تعمّر،

إن خلف الباب،
فى صمت الزوايا
يحفر الموج، وتدوى الهمهمة
إن فى وجهك آثاراً
من الموج، وما محّى، وحفّر
وأنا عدت من التيار وجها
ضاع فى الحمى،
وفى الموج تكسر» [٢٢١ ـ ٢٢٢].

ولذا، فإن على الإنسان أن يتخلص دائماً من الماضى الذى يتساقط، والذى يرسل الحياة فى الحاضر إلى الموت:

«بعضنا مات ادفنيه، ولماذا
نعجن الوهم ونطلى الجمجمة؟» [٢٢٣].

إن السلفية والتشبث الأعمى بالتراث والماضى، وإيقاف الزمن، هى أسماء أخرى للموت، فيما الحياة حركة وصيرورة، فى قلب صيرورتها يوجد جوهرها، وفى ثباتها ينعدم الوجود، أو يوجد جوهر الموت، والسندباد لايريد الموت لنفسه ولا لوطنه، بل يريد لهما أن ينبعثا من جديد، وأن يعود هو وخطيبته إلى الحياة الخصبة الخضراء. إنه يستحضر أساطير الخصب فيصل نفسه بتموز وأوزوريس، وبكل الأسماء التى تحمل خصائص إله جوهرى واحد، ويتوجه إلى الخطيبة ـ الوطن معلنا نبوءة الانبعاث:

«اسندى الأنقاض بالأنقاض
شديها على صدرى اطمئنى،
سوف تخضر،
غداً تخضر فى أعضاء طفل
عمره منك ومنى» [٢٢٣].

السندباد فى رحلته الثامنة

يشير تكرار خليل حاوى استدعاء السندباد للتقنع به فى مطولة ثانية هى «السندباد فى رحلته الثامنة» إلى إلحاح الدلالات التى تنطوى عليها هذه الشخصية ـ النمط الأصلى ـ على فكره الشعرى، وعلى مشاعره، بحيث يتبدى السندباد قناعا أصيلا لخليل حاوى، يتوحد به، ويصوغ، عبر جدل علاقته معه، وجوهاً متعددة لذاته الأكثر اكتمالاً، ولهويته العميقة التى يتطلع إليها.

وتكاد المفارقات والوظائف التى أوضحناها عند تحليل عنوان القصيدة السابقة: «وجوه السندباد» أن تكون هى ذاتها المفارقات التى يولدها عنوان: «السندباد فى رحلته الثامنة» والوظائف التى تؤديها، غير أن فى هذا العنوان ما يوحى بأن القصيدة ـ الرحلة التجربة، هى استمرار لرحلات السندباد وتجاربه السابقة؛ فإن أنجز السندباد القديم ـ سندباد (ألف ليلة) ـ سبع رحلات، فإن السندباد الجديد (السندباد القديم × خليل حاوى) يوغل فى رحله ثامنة، كأنما الشاعر يريد أن يوسع المجال الذى تحتله حكايات السندباد فى الكون الأدبى لـ(ألف ليلة وليلة)، وفى الكون الأدبى بأسره، فاتحاً ثقافة السندباد على إمكان الاستمرار والتوسع، بحرية وثراء، حتى تسود فى واقعنا الذى هو فى أمس الحاجة إليها، وواصلاً الجديد بالقديم، بانياً الجديد على القديم ومتجاوزاً إياه، ومحققاً للقناع ـ الرمز: السندباد، باعتباره نمطاً أصليا، خصائص القدم، والاستمرار فى الزمان، والشمولية الإنسانية من حيث كونه قابلا للانتقال من بلد إلى بلد ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى، والانفتاح الدلالى الذى يؤهله لامتصاص مدلولات جديدة ومتغايرة ـ لا نعتقد أنه من الملائم الوصول بها إلى حد التناقض، كما هو الحال بالنسبة للرموز الفنية التى ليست من طبيعة الأنماط الأصلية ـ وهى الخصائص التى تمكنه ـ مجتمعة ومتضافرة ـ من أن يكون رمزاً شاملاً قابلاً للتوصيل من حيث كونه متجاوباً مع الاستخدامات الاجتماعية والنماذج العليا.

وإذ يشير العنوان بدلالتى التواصل والاختراق، والتشابه والمغايرة، بين سندباد القصيدة وسندباد (ألف

ليلة)، فإن المصاحب النصى الذى يعقب العنوان مباشرة، على هيئة تقديم نثرى، يجئ ليؤكد كلا الأمرين؛ فرحلة السندباد الثامنة لا تسير فى اتجاه رحلاته السبع السابقة، بينمـا الراحل هو ذاته السندباد القـديم الذى هيـأت له القصيدة رحما لميلاد جديد فى عصرنا الذى يبعد عن عصره ما يزيد عن ألف عام وعام.

يقول التقديم:

«كـان فى نيتـه ألا ينزعج عن مـجلسـه فى بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا فى دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرة ثامنة. ومما يحكى عن السندباد فى رحلته هذه أنه راح يبحر فى دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكـداس من الأمـتعـة العـتيـقـة والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعاً فى البحر ولم يأسف على خسارة، تعرى حتى بلغ بالعرى إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزا لا شبيه له بين الكنوز التى اقتنصها فى رحلاته السالفة»[٢٢].

يذهب السندباد إلى الإبحار داخل دنيا الذات، كى يتخلص من المفاهيم الرثة والتصورات البالية، وكي يعاين، يقينا، إشراقة الانبعاث والتجدد التى كانت نبوءة ـ تطلعاً وحلماً ـ هجس بها ختام «وجوه السندباد». إنه لا يسافر من أجل السفر ـ كما كان حاله فى القصيدة السابقة ـ بل من أجل أن «يحـمل إلينا كنزاً لا مـثـيل له بين الكنوز» وذاك هو إشراقة الإنبعاث اليقينى؛ وهكذا نجد أن صلة السندباد بآلهـة الخصب التى تأسست فى نهـاية تجربة القـصيـدة السـابقة، تأخذ فى الحضـور، فى هذه القـصيـدة، منذ بداية تجـربتـهـا، بل منذ التـقـديم الذى يؤسس هذه العلاقة، ويكشف عن دلالتها من حيث هى علامة موازية لحالة الإنسان إذ يجدد ذاته، فيما هو يجدد ثقافته وحياته، وذلك عبر الرصيد الدائم فى «مدائن الأعمـاق» لإزاحة الجثث المتضخمة المتراكمة فوق ينابيعها الثرة التى تحول دون جريان مائها فى الذات والثقافة والحياة.

والسندباد إذ يرحل هذه المرة مبحراً فى دنيا ذاته، لا ينسلخ عن وطنه وثقافته، ولايخرج إلى المتاه خاليا من زاد الرحيل، بل إنه يحـمل «داره» المطهـرة مـعـه، ويبـحـر مسكوناً بها:

«دارى التى أبحرتِ غرّبتِ معى،
وكنتِ خير دار
فى دوخة البحار
وغربة الديار» [٢٢٧].

وبدافع غريزى فطرى غامض، يشير، فى جانب من دلالاته، إلى أن الحركة والتحول همـا فطرة إنسانيـة، وبيقين لا يعتوره ظل من شك، بإمكان العثور على الرؤيا ـ اليقين، يبدأ السندباد رحلته الثامنة:

«أمضى على ضوء خفى
لا أعى يقينه
فتزهر السكينه
وأرتمى والليل فى قطار» [٢٢٨].

...

ولم أزل أمضى وأمضى خلفه
أحسه عندى ولا أعيه
وكيف أنساق ولا أدرى أننى
أنساق خلف العرى والخسارة» [٢٣٠].

إن السندباد لا ينقل خطواته، فى رحلتـه داخل ذاته، دون وعى، كمـا أنه لا يتركـها تلهث خلف وهم مغلف بزىّ الرؤيا، إنه يدرك واقعه الذى خرج منه راحلاً فيـه، ويدرك خصـائص هويتـه التى يتطلع إلى إثرائها وتجديدها عبر الرحيل الدائم فى أغوارها البعيدة.. فما

خصائص هذا الواقع الذى يتطلع السندباد إلى تغييره؟ وكيف تجرى عملية تحويله، شعريا، فى القصيدة؟

تحضر صورة الرواق ـ القبو، للدلالة على حالة وطن مغلق على نفسه، وثقافة تعيش ظلام الأقبية، وإنسان مكبل بالتقاليد الرثة، وواقع رث منخور الوجه والهوية، يأكله الموت، وتفحّم الغازات والسموم جثته. وإذ يطلعنا السندباد ـ كأنما هو يرسم بالكلمات ـ على الصور والرسوم التى «ترصع» جدران الرواق، فإنه يترك لنا قراءة دلالاتها.

الجدار الأول:

نستخلص من الصور التى ترصع الجدار الأول للقبو بالوصايا العشر دلالات لا تعكس غير الرعب والموات اللذين يبثهما التراث الدينى الميت، الذى هو قبو ـ قبر لمن يسكنه.

الجدارالثانى:

نستخلص من الصورة التى يتبدى عليها الكاهن ـ حامى حمى الدين والتراث ـ أنه هو، وأمثاله، أول من يتنكر للوصايا الدينية والقيم التراثية، إنه ينشر العقم فى الحياة، وهو كاهن إله الخصب، وعلى ذلك فإن الوسطاء الدينيين ـ الكهنة وأشباههم ـ غالبا ما يعملون على إبعاد الإنسان عن إلهه، بل إنهم يسدون الطريق بين الإنسان والله، ويجعلون العلاقة بينهما علاقة مستحيلة.

الجدار الثالث:

ثمة صورة الزاهدة الزائف (المعرى!) أو (المتشبه به) الذى يبث فى وعى الناس رؤية سالبة للمرأة؛ فهى، فى رؤيته، دنس وشهوة، ولذا فإنه يطلب عزلها حارماً المجتمع من طاقاتها الخلاقة، فيما هو يشتهيها، ويتطاول، فى دهليزه السحيق، لإشباع شهوته باحتضان «الثمر المر، في قبح المقصد وبشاعة الوسيلة»[٢٣].

وإذا ما كان للشاعر أن يفعل ما يشاء بما يساعده على الارتقاء بالإبداع الشعرى، وعلى التعبير العميق عن مشاعره وأفكاره، كأن يملأ رموزه بدلالات متغايرة، بما فى ذلك مناقضة الدلالات السائدة؛ فإننا، فى هذا الضوء وحده، نستطيع أن نستوعب المفاجأة، غير السارة، التى يفاجئنا بها الشاعر إذ يختار المعرى ليرمز به للزاهد الزائف، منزاحاً بذلك إلى أبعد مدى عن الحقيقة التاريخية للمعرى، من حيث هو شاعر متفلسف عميق الرؤية والرؤيا، ومفكر إنسانى أثرى بعطاءاته فكرنا العربى والفكر الإنسانى عموما. قد يكون فى هذا الانزياح دلالات لم نستطع أن نعثر عُليها، وقد لا يكون ، غير أننا، فى كل حال، نستوعب المفاجأة دون أن نقر بأنها موائمة فنيا، ذلك لأن الدلالتين المتضادتين سوف تظلان تعملان فى مخيلتنا، فإن ترتسم صورة المعرى، الزاهد الزائف، التى يقدمها النص، فإن صورته التاريخية الأخرى، تظل تخايلنا، مما يفقد الرمز قدرته على التوصيل، وعلى توليد حزم الدلالات، وعلى الرغم من أنه كان يمكن تخطى هذا التضاد من خلال إجراءات فنية معينة، لا مجال لمناقشتها هنا، فإننا نعتقد أن انزياح التضاد لا يصلح على جميع الرموز، ولايصح إجراؤه مع الأنماط الأصلية والرموز التاريخية التى شارفت درجة النمط الأصلى على وجه التحديد.

ومهما يكن من أمر، فإننا نحمل الصورة على دلالتها المحتملة التى قرأناها، ونذهب إلى تعرف خصائص الواقع الذى تبث فيه هذه الرسوم غازاتها وسمومها.

تنحل الصور والرسوم سموما تنسرب فى نسيج الواقع وخلاياه؛ فتفسد الحياة، وترسلها إلى موات، وفيما هى تتسلسل إلى الناس، تتسلسل إلى السندباد وتنسرب فى دمه منذ الطفولة:

«بلوت ذاك الرواق
طفلا جرت فى دمه الغازات والسموم
وانطبعت فى صدره الرسوم» [٢٣٨].

يشكل الواقع هوية السندباد، الطفل والشاب، وعلى صبورته يرسم له ملامح وجهه، بلا اختيار منه، يحدد له إيقاع خطوه وسلوكه، فيدفعه إلى احتراف «التمويه والطهارة» فيما هو غارق فى غياهب شهوات مرة، ولكن السندباد، إذ كبر وفهم، وتولدت فى أعماقه رؤيا ذلك اليقين الذى يحسه عنده ولا يعيه، يأخذ فى قراءة الواقع على وهج رؤيا منيرة، فيراه واقعا يتلبس وجه السلام المطمئن فيما هو ثابت مميت، يقدم نفسه فى حلاوة جرعة من «عسل الخليفة» فيما هو السم الزعاف. وهكذا يقرر الانسلاخ عن ذلك الرواق المعقم، وعن الرفاق القدامى، ويأخذ نفسه بالتطهر، ويطهر «داره»، كى يبدأ رحلته المغيرة التى يتحول معها إلى نبىّ مجدد ينتظر الوحى والبشارة ورؤيا اليقين:

«سلخت ذاك الرواق
خليته مأوى عتيقا للصحاب العتاق
طهرت دارى من صدى أشباحهم
فى الليل والنهار
من غل نفسى، خنجرى،
لينى، ولين الحية الرشيقة
عشت على انتظار
لعله إن مر أغويه،
فما مرّ
وما أرسل صوبى رعده، بروقه» [٢٣٩ ـ ٢٤٠].

الوحى لم يجئ، ولم تصل البشارة، وعلى السندباد، إذن، أن يواصل تطهير ذاته وداره، إنه يفعل، ويحلم، ولا يكف فى كلا الحالين عن الحلم والفعل، يتمنى لداره وذاته «صحو الصبح والأمطار» [٢٤١]. غير أن الدار تعتكر، ورغم كل ما فعل من أجل تطهيرها، فإنها تعود للإيغال فى عتمها، وفى رطوبة دهاليزها النتنة، كأنما داره ـ وطنه، قد صارت مسكبا لكل أوساخ الكون، تصب فيها جميع «أقفية الأوساخ فى المدينة»، ويقف الزمن فوقها صلدا جامدا بلا حراك «صحراء كلبس مالح بوار» [٢٤١].

هكذا يصل الفساد والتعفن إلى ذروته، فيستبدل السندباد رؤيا الطوفان برؤيا الانبعاث، ليعبر عن ذروة الرفض:

«وذات ليل أرغت العتمة
واجترت ضلوع السقف والجدار
كيف انطوى السقف انطوى الجدار
كالخرقة المبتلة العتيقة
وكالشراع المرتمى
على بحار العتمة السحيقة
حفّ الرياح يحفيه
وموج أسود يعلكه
يرميه للرياح» [٢٤٣].

ومع انبثاق رؤيا الطوفان ـ الهدم، تنبثق رؤيا إعادة البناء، رؤيا الانبعاث الجديد، كنبوءة تستحضر داخل الجسد (الذات ـ الوطن) عناصر التجديد والخلق:

«أغلقت الغيبوبة البيضاء عينى
تركت الجسد المطحون
والمعجون بالجراح
للموج والرياح» [٢٤٣].

وتتصاعد الرؤيا واصلة ذروتها حين يتصل السندباد «فى شاطئ من جزر الصقيع» [٢٤٤] بجوهر الخلق قبل أن يخلق، وبسديم الكون قبل أن يكون؛ فترتسم فى أعماقه، وفى دائرة رؤياه، صورة لتحولات وطنه تستبدل المروج التى تفيض «بالثلج والزهر والثمار» بصحراء الكلس المالح، وتستبدل النهوض بالسقوط، البناء العالى بالأنقاض المتراكمة. وما أن تحيا روح التجديد فى الإنسان، وتنسرب منه إلى مكونات البناء، حتى «تختلج الأخشاب/ تلتئم وتحيا جنة خضراء فى الربيع» [٢٤٤].

والسندباد إذ يحوز النبوة، عبر رؤياه، فإنه يدرك أن مجاهداته الذاتية، وسفراته الموغلة، بدينامية حرة، داخل ذاته، وتراثه، وفى أعماق وطنه وثقافته، وتجواله المفتوح فى آفاق الحضارات والثقافات الإنسانية، كانت هى المطهر الذى اجتازه، والنار المطهرة التى جددته، فولدت فى أعماقه النبى الكاهن، وأوصلته برؤى الأنبياء. إن الفطرة الإنسانية التى دفعته إلى الانفتاح على الحياة، لا على الموت، ومجاهداته التى صفت عروقه «من دم محتقن بالغاز والسموم» [٢٤٥]، ومسحت عن لوح صدره «الدمغات والرسوم»، هى التى صعدته إلى مرتبة الأنبياء، ذلك لأن «ملاك الرب» لم يشف صدره كى يودع فيه سر النبوة، بل إن فطرته الإنسانية الصافية، الكامنة فيه، هى التى استيقظت بالفعل الخلاق المغير.

ويتواصل صعود السندباد معراج الرؤيا، فيرتقى ـ فى تصاعد رؤياه ـ ليصير إلهاً للخصب، يلتصق بالأرض ـ الوطن، فى اخضرارها الزاهى، فتتكرر رؤيا الانبعاث:

«لعلها الغيبوبة البيضاء والصقيع
شدًّا عروقى لعروق الأرض
كان الكفن الأبيض درعا
تحته يختمر الربيع،
أعشب قلبى،
نبض الزنبق فيه،
والشراع الغض والجناح» [٢٤٦ ـ ٢٤٧].

وعلى الرغم من أن تكرار رؤيا الانبعاث، بصور شعرية متعددة، يشى بإلحاحيتها، وبقرب موعد تحققها فى واقع النص ـ الحياة، فإنها تظل محض رؤيا، ذلك لأن الحقيقة الجوهرية «الحلوة البريئة» هى وحدها القادرة على تحويل الرؤيا إلى واقع، ولأن «الحلوة البريئة» نقيض «امرأة الأقبية الوطيئة» التى تسرى فى الواقع المرفوض، لم تظهر بعد، لأنها لم تزل قابعة هناك فى رؤيا الإنسان ـ النبى الإله، فإن هذا الإنسان الجوهرى: السندباد، يواصل تطهير ذاته وداره، معدا، بالجهد والعمل، لقدومها الأكيد، ومنتظرا لحظة تحول الرؤيا إلى واقع:

«وحدى على انتظار
أفرغت دارى مرة ثانية
أحيا على حجر طرى طيب وجوع
كأن أعضائى طيور
عبرت بحار
وحدى على انتظار» [٢٤٨ ـ ٢٤٩].

ولكن الحلوة البريئة لا تحضر فى الواقع الفعلى، بل تدخل دائرة رؤيا السندباد، من جديد، كى تتجلى فى واقع الرؤيا كأنما هى واقع يتحقق، ولأن السندباد الشاعر الرائى هو وحده الذى انتظرها، فإنه وحده الذى يراها أو ربما يراها آخرون، ولكنهم، مثله، شعراء ـ أنبياء، بشر يتطلعون إلى استعادة جوهرهم الإنسانى، وإلى إخصاب الحياة، وبناء جنة الإنسان فوق الأرض: إنها تخطر فى ساحة المدينة (الكون ـ الوطن ـ الذات الإنسانية)، فتبعث فى أرجائها فيض النور والخصب، وتبث عطاياها التى لا تنفد فتحيل موضع كل خطوة تخطوها فى «صحراء الكلس» إلى مرج أخضر:

«فى ساحة المدينة
كانت خطاها
زورقا يجئ بالهزيج
من مرح الأمواج فى الخليج
كانت خطاها تكسر الشمس
على البلور، تسقيه الظلال
الخضر والسكينة،
لم يرها غيرى ترى
فى ساحة المدينة؟» [٢٤٩ ـ ٢٥٠].

وإذا كان السندباد قد اتصل، عبر الرؤيا، بالحقيقة الجوهرية، أو بالأداة الجوهرية للتغيير، التى هى أداة وغاية فى آن معاً؛ ذلك لأن فى حضورها، باعتبارها أداة،

حضور العالم الذى تصوغه، فإنه ـ أى السندباد ـ يتحول من دائرة الرؤيا والانفعال، إلى دائرة العمل والفعل، إنه يدعو داره التى «تعانى آخر انتظار» [٢٥١] أن تتخلص من غبارها، وأن تغتسل من همها، تأهبا للاحتفال بقدوم «الحلوة البـريئـة» التى تنطوى حـتى هذه اللحظة من القصيدة ـ التجربة الرؤيا، على دلالة التحول الدائم عبر الثورة التنويرية المتواصلة، التى تحول الإنسان والحيـاة بالجـهـد الفكرى والعـمل الاجـتـمـاعى المنظم الذى يستجيب لحاجات التجديد، دون إراقة دم أو إثارة دخان، وذلك لأن صوتها ينطوى على«دعوة للحب» [٢٤٧]، ولأن خطاها على البلور لا تكسره بل «تسقيه الظلال/ الخضـر والسكينة» [٢٤٩ ـ ٢٥٠]، ولأنهـا بيـضـاء طاهرة، صافية الجوهر «نبتت من زنبق البحار» [٢٥٢]، ولأنهـا تعطى ولا تأخذ، إذ هى مكتـفـية بذاتهـا، كافيـة لغيرها.

غير أن هذه الرؤيا تعود لتبدد فى الواقع، إذ تقع «الزوبعة السوداء» [٢٥٦] وينفجر «ليل الجن» [٢٥٦]، ويضطر السندباد إلى الرحـيل مع القـافلة المغـرّبة فى أرخبيل «الجزر الحيتان»؛ حيث يصطرع البشر، ويتشظى العالم، وتتمزق هوية الإنسان. ولكنه ـ أى السندباد ـ لم يتحول رغم ذلك عن رؤياه ـ اليقين، ذلك لأنه، حتى فى «الجزر الحيتـان»، لا يزال يخصب الحيـاة، ويؤدى طقـوس الانبـعـاث الجـديد، وهو لم يعـد وحـده، بل إن القافلة التى غربت، أى كل الذين آمنوا برؤيا الانبعاث، فقـذفـتـهم قوى الموت المهـيـمنة على الوطن بعيـداً عن الوطن، تشاركه فعل ذلك:

«مال إلينا الزنبق العريان
أدفأناه باللمس وزودناه بالطيوب
أوت إلينا الطير
من أعشاشها المخرّبة
...
حيث نزلنا ارتفعت
دار لنا ودار
خف إلينا ألف جار متعب وجار» [٢٥٦ ـ ٢٥٧].

لا يقـود هذا التـحول الفـاجع ـ أيا كانت إيحاءاته ودلالاته الواقـعـيــة ـ إلى تحـول السندباد عن إيمـانه بـ«الثـورة البـيـضـاء»؛ ولذا فـإنه يواصل الرحـيل خلف الكشف الذى تشف عنه العبـارة، واليـقين الذى يحـمل إشراقة الخلاص وتحقق الرؤيا:

«ولم أزل أمضى وأمضى خلفه
أحسه عندى ولا أعيه» [٢٥٨].

لكن الواقع العنيـد الضـارب فى مـتـاهات مـوته لايستجيب لقوى التحول الفاعلة فيه، فيطول الرحيل ويستعر لهيب الانتظار، يطال الكبر ذات السندباد، ويخط العـمر علاماته على وجـهـه، و«الحلوة البريئة» لا تجئ، فـيـضـرب الواقع فى سـواده ومـوته، وتدخل الرؤيا مرحلة نكوص تنحدر معها إلى درك الواقع:

«مدى عتمتى
مدى ليالى السهاد
دقات قلبى مثل دلف أسود
تحفّر الصمت
تزيد السواد» [٢٥٩].

وبعد معاناة طويلة، تجئ الرؤيا، فياضة بوهج ساطع، فتعجز العبارة عن اقتناصها، وربما ذلك لأن اتساع الرؤيا يضـيق العـبـارة ـ كـمـا يقـول النفـرى ـ أو ربما لأن السندباد ـ الشـاعر الرائى الذى أنهكه الرحيل والانتظار وانسـراب الزمن، لم يعـد يقـوى على اقـتناص الرؤيا، والتقـاط البـشارة، أو لأن الألفـاظ التى كانت تجرى فى فـمـه «شـلال قطعـان من الذئاب» [٢٦١] تعـجـز عن التقـاط رؤيا انسربت فى الدم، وفى وشائج الروح، وبدت يقينا، لا مراء فيه، يحسه الرائى ولا يعيه. ولكن الرؤيا إذ

«تفور» فى دم الرائى، وتسكنه كالفطرة التى تسكن الطير إذ تشتم «ما فى نية الغابات والرياح» [٢٦١]، وتحس ما فى رحم الفصل» [٢٦٢]، و«تراه قبل أن يولد فى الفصول» [٢٦٢]، قادرة على تخضير شفة الشاعر ـ السندباد كى يصيرها قصيدة:

«سوف تأتى ساعة
أقول ما أقول».

وإذا ما كانت الرؤيا تخضر شفة الشاعر، فإن تحولها إلى واقع هو الذى يسعفه بالعبارة:

«ما كان لى أن أحتفى
بالشمس لو لم أركم تغتسلون
الصبح فى النيل وفى الأردن والفرات
من دمغة الخطيئة
وكل جسم ربوة تجوهرت فى الشمس
ظل طيب، بحيرة بريئة
أما التماسيح مضوا عن أرضنا
وفار منهم بحرنا وغار» [٢٦٧].

والشاعر، السندباد الرائى، نبى التحول وإله الخصب، الذى ظل راحلا خلف «حلوته البريئة» ورؤيا الثورة البيضاء، يفاجأ حين تتحقق هذه الرؤيا فى الواقع، بأنها مشبعة بالنار والدخان، ولكنه يظل موقنا أن للانبعاث ثمنا لابد من دفعه، فالخصب القادم يحتاج الهدم مثلما هو فى حاجة إلى البناء.. إنه ماء ونار، نار وماء، فى جدلهما الداخلى، وفى علاقاتهما الهادمة البانية:

«ربى لماذا شاع فى الرؤيا
دخان أحمر ونار؟».

وإذا ما كانت رؤيا الانبعاث، والوحدة العربية:

«وسوف يأتى زمن أحتضن
الأرض وأجلو صدرها
وأمسح الحدود» [٢٦٩].

تلك التى حداها الشاعر أغنية يوم تحققت، ومرثية يوم أجهضت، فى واقعنا العربى كله، لا زالت حلما تنويريا، وحاجة إنسانية اجتماعية، وضرورة صيرورة ووجود، تسكن المثقفين المستنيرين من أبناء هذه الأمة، مثلما سكنت السندباد، فإن لهم فى شعر خليل حاوى، وفى فكره الشعرى، ما يضىء مسيرتهم، ويساعدهم على إشاعة التنوير فى وعى الناس، وفى حياتهم اليومية، ويفتح آفاقا واسعة أمام خطواتهم الذاهبة نحو إثراء الحياة وإضاءة وعى الإنسان، ذلك لأن الشاعر قد عاد إلينا من رحلاته، ومن رحلته فى الحياة، بكنوز هى القصائد ـ الرؤى والتجارب التى تفصح، إن قرأناها باستمرار، وغشناها باستمرار عن عالم واسع رحب يفيض برؤيا شاعر نبى فى فمه بشارة:

«يقول ما يقول
بفطرة تحس ما فى رحم الفصول
تراه قبل أن يولد فى الفصول» [٢٧١].

*

ولئن كان خليل حاوى، هو ـ فى حدود ما نعرف ـ الشاعر العربى الوحيد الذى اتخذ من السندباد أنا مغاير، يتوحد به: تجربة وهوية، ويرتديه قناعا كليا ينطقه قصيدتين مطولتين؛ فيفجر أقصى طاقاته وإمكاناته الفنية، وأبعاده الدلالية، بوصفه قناعا ورمزا ونمطاً أصليا، بحيث بدا السندباد علماً على هوية خليل حاوى ومجالاً حيوياً يحتضن، فى خصائص هويته، رؤيته للعالم، فإننا نلاحظ أن الشاعر صلاح عبدالصبور، المساهم مثل خليل حاوى فى ريادة حركة تحديث الشعر العربى، هو أول شاعر عربى من شعراء الحداثة يلح على توظيف السندباد رمزا ونمطاً أصليا، يتحرك على مستويى الحضور فى النص أو الغياب فيه.

ولعلها مفارقة دالة، وذات مغزى، أننا نواجه السندباد فى أول قصيدة نقرأها فى أول ديوان لصلاح عبدالصبور، كما نظل نواجهه فى قصائد أخرى، كثيرة،

على امتداد عطائه الشعرى، مثلما نحس بغيابه فى نسيج وبنية بعض القصائد، ولكننا لا نجده يتحول إلى قناع له، بل يصير قناعا لخليل حاوى، فيما يذهب هو إلى التقنع بشخصية أخرى يستلها من (ألف ليلة وليلة). وقد يكون فى هذه المفارقة ما يدل على تواصل الشعراء، وعلى صلة القناع بهوية الشاعر وحاجات العصر، وعلى الآليات التى يتمكن الشاعر، من خلالها، من العثور على القناع الأكثر ملاءمة لطبيعة التجربة التى يخوض، والرؤى التى يعيش، والهوية التى إليها يتطلع فى الحياة والقصيدة، ولأن معالجة هذه الآليات تتطلب بحثا مستقلا، ولأن إمكان توسيع الإشارة إليها لا يتوفر هنا، فإننا نعلقها موضوعاً جديراً بالبحث والتقصى، ونذهب إلى قراءة ما تبقى لدينا من قصائد استدعت أسماء أقنعتها من (ألف ليلة وليلة)، مخصصين الفقرة التالية لقناع صلاح عبدالصبور: عجيب بن الخصيب.

مذكرات الملك عجيب بن الخصيب

ابن الخصيب، شخصية ثانوية، مغمورة، من شخصيات (ألف ليلة وليلة)؛ ذلك لأنه يقوم ببطولة حكاية جزئية ضمن حكاية «الحمال مع البنات»، ويظل معروفا على امتداد الحكاية باسمه النمطى: «الصعلوك الثالث»، غير أننا نعرف ـ منذ مطلع سرده لقصته، ومن خلال قوله للبنات، وللسامعين الآخرين: «إننى كنت ملكا ابن ملك، ومات والدى وأخذت الملك من بعده وحكمت وعدلت وأحسنت للرعية وكانت لى محبة فى السفر... »[٢٤] ـ أنه ملك تحول، بفعل خطأ ارتكبه إلى صعلوك حليق الذقن، متلف العين. وكذلك نعرف من خلال صوت الهاتف الذى يناديه وهو نائم تحت قبة النحاس فى جبل المغناطيس أن اسمه، أو كنيته، «ابن الخصيب». ولا يتكرر ورود الإشارة إلى هذه الكنية، إطلاقا، فى أى من مراحل القصة فتظل الشخصية معروفة باسمها النمطى.

وإذ يستل صلاح عبدالصبور اسم ابن الخصيب من حكايته المروية فى إطار الحكاية الإطار: «الحمال مع البنات»، وفى نطاق حكاية الإطار الكلى لـ(ألف ليلة وليلة)، فإنه لايستلهم أيّاً من هذه الحكايات، ولا يعمل فى إطارها، بل يستل خيطاً من خيوط حكاية «الصعلوك الثالث» التى تتخفى تحت سطح الأحداث، ويحاول تعقبه باتجاه بداياته، فهو، أولا، يستل الصفة القديمة للصعلوك، أى صفته ملكاً، ثم يستل اسمه «ابن الخصيب»، ويعطيه اسما جديدا هو «عجيب» ويحول كنيته إلى لقب له فى سياق تكوين جديد لا يفقد معه الاسم الكلى صلته بالاسم القديم، بل ينبنى عليه، مستدعيا من خلال أسلوب عطف البيان الذى يحضر الصفة قبل الموصوف (الملك عجيب...) هوية أخرى للشخصية غير تلك المتحققة لها فى النص الذى منه استدعى الشاعر نواة اسمها، بانيا هذه الهوية من خلال تجربة جديدة شديدة البعد عن هذه التجربة المروية فى الحكاية، مع استمرار وجود الصلة الواهية بين التجربتين، من حيث إن خائضهما هو شخص واحد، وهو ملك وصعلوك فى آن، ولكنه إنسان فى كل حال.

ولأن هناك خيطا واضحا يصل، فى (ألف ليلة وليلة)، السندباد بابن الخصيب، من حيث إن كليهما محب للسفر، ومن حيث إن حكاية ابن الخصيب هى، فى جوهرها، حكاية تجربة بحرية واجه فيها ابن الخصيب الأهوال، ثم ارتكب خطأً أفقده مملكته، فإن إدراكنا للتناص بين حكايات السندباد وحكاية ابن الخصيب، يمكننا من إقامة الصلة بينهما بوصفهما شخصيتين تنطويان على جوهر واحد، مثلما يمكننا من إقامة صلة الملك عجيب ابن الخصيب بهما، بحيث نستطيع ونحن نقرأ تجربة القصيدة أن نبنى عالما أدبيا شاسعا، تتحرك فى طبقته الظاهرة تجربة الملك ـ القناع، وتتحرك فى طبقته الأولى تجربة الملك المسكوت عنها فى (ألف ليلة وليلة) ـ والتى يمكن أن نملأها، أو نعيد بناءها بطريقتنا

الخاصة، على نحو ما فعل الشاعر ـ بينما تتحرك فى طبقته التحتية الثانية تجربة الملك المروية فى (ألف ليلة وليلة)، ثم فى طبقته التحتية الثالثة تجربة الصعلوك المروية فى (ألف ليلة وليلة) أيضاً، فيما تتحرك فى طبقاته الأبعد غورا تجربة السندباد ـ الإنسان، وهو الأمر الذى يقيم صلة عجيب بن الخصيب بنموذجه الأصلى الأعمق حضوراً فى آدابنا وثقافتنا، بل فى الآداب والثقافات والتجارب الإنسانية: السندباد. وذلك على النحو الذى تتبدى فيه القصيدة ـ رغم أنها لا تحمل اسم السندباد ولا تشير إليه ـ وهى توسع من ثقافته، وتفتحه من حيث هو نمط أصلى، على مجال دلالى جديد، وعلى تجربة إنسانية جديدة.

تريد قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» أن تتعقب ذلك الخيط الخفى: أحوال عجيب ابن الخصيب قبل أن تحوله التجربة من ملك إلى صعلوك، وهو الخيط الذى سكتت عنه الحكاية المروية فى (ألف ليلة وليلة) [٢٥]. وإذ تنجح القصيدة فى فعل ذلك، برهافة شاعرية وبطاقات وتقنيات فنية عالية، فإنها لا تضيف إلى عالم (ألف ليلة وليلة) الذى تستلهمه وتبنى عليه، كى تعمل خارجه وتتجاوزه، فحسب، بل إنها أيضاً وفى سياق ذلك تكشف إحدى الكيفيات التى يمكن للأدب التقليدى أن يساهم من خلالها فى تجديد الشعر، وفى إقامة الصلة الدائمة بين ما يتناهى وما لا يتناهى فى حياة الإنسان وإبداعاته.

تقدم القصيدة نفسها، ومنذ عنوانها، بوصفها قصيدة تجربة، تتخلق وتصير، بالنسبة إلينا، فى نسيج النص، بينما هى تجربة قد انقضت، بالنسبة إلى بطلها، لأنها تحولت من الحياة إلى النص: «مذكرات...»، وهى تدعونا، فى كل حال، إلى قراءتها بوصفها تجربة إنسان متعين ـ ونموذجى أيضاً ـ مع الحياة، تماماً كما هو شأن القصائد التى أنجزنا قراءة لها. وكما هو شأن أغلب قصائد القناع، فمنذ البدء، يحدد عنوان القصيدة إحالة ضمير المتكلم: أنا، الذى سيواجهنا منذ مطلعها، وسيظل مهيمنا عليها، بتجلياته النحوية المختلفة، حتى النهاية، إلى الملك عجيب بن الخصيب، قناعاً للشاعر، وهو الأمر الذى يبعد الشاعر عن القصيدة، ويبدى القناع كأنا مستقلة، ومتمايزة، ليس عن أنا الشاعر فحسب، بل أيضاً عن أنا «ابن الخصيب» الذى يحتضن كتاب (ألف ليلة وليلة) تجربته القديمة، وذلك لأن القناع هو ناتج تفاعلهما؛ حيث يمتص خصائصهما ويحولها إلى ذاته الباطنية العميقة، فيتجاوزها مع استمرار صلته الخفية بالشاعر، وصلته الظاهرة بالشخصية التى يحمل، كليا أو جزئيا، اسمها أو بعض مكوناته. وإذ يتبدى القناع متمايزا ومستقلا، فإن القصيدة المسندة إليه، تجربة وإبداعا، تحقق، من خلال ذلك وغيره، انفصالها عن الشاعر، وعن الشخصية، فتصير كيانا موضوعيا مستقلا بذاته، لا يقيم صلة، على مستوى التجربة والإبداع، إلا مع القناع.

وتلعب كلمة «مذكرات» فى مطلع العنوان دورها فى تعميق هذه الاستقلالية، وفى توليد الانطباع، منذ البدء، بأننا إزاء هذا الكيان المستقل الذى خطه قلم «عجيب بن الخصيب» أو الذى لم يكن الشاعر سوى مدون لما أملاه عليه، كما تلعب دورها فى تحضيرنا للدخول فى «خلوة قرائية»، كأنما نحن نخترق العالم الخصوصى لملك قديم ـ جديد، لنعرف أسراره وخفاياه من خلال «مذكراته» التى أوقعتنا الصدفة، أو الجهود الباحثة، عليها. وفوق ذلك، فإن كلمة «مذكرات» تولد الانطباع بقدم التجربة؛ بحيث يتواصل الماضى الذى حدثت فيه، مع حاضر القراءة، على النحو الذى يخرج القصيدة ـ التجربة عن محدودية الزمان والمكان، ويفتحها على الأزمنة كلها، والأماكن كلها، ويبدّى ابن الخصيب ـ الملك العجيب ـ نمطا أصليا ونموذجيا ومتكررا.

تبدأ القصيدة ببؤرة تناص مع حكاية ابن الخصيب، ومع الفقرة التى يشير فيها إلى جذوره الملكية على وجه

التحديد، وتتحرك هذه البؤرة على ثلاث مستويات ـ أو آليات ـ التناص: الاقتباس، والتحوير، والإضافة المتجاوزة؛ فثمة تجاوب بين ما يرد فى القصيدة وما يرد فى الفقرة من حيث إن ابن الخصيب قد ورث الحكم، غير أن التحوير يقع من خلال الرغبة فى تعميق هذه الفكرة، بالإشارة الواضحة إلى نقيضها، وهو الانقضاض على السلطة بحد السيف: «لم آخذ الملك بحد السيف»(٢٦)، أما الإضافة فهى كل ما ستقوله القصيدة بعد ذلك.

تحاول القصيدة، منذ مطلعها، أن تضفى على القناع صفة القدم، والتواصل فى الزمان، فتجعله تجليا متأخراً بسبعة وعشرين ملكا سابقاً: «لم آخذ الملك بحد السيف، بل ورثته عن جدى السابع والعشرين..» [٢٥٣]، مما يولد وظيفة تحويل ابن الخصيب إلى نمط أصلى قادر على احتضان حزم دلالية وإيماءات متعددة ـ لعل أبرزها استدعاء تجارب السلالات الملكية عميقة الجذور فى التاريخ الإنسانى ـ وقادر على امتلاك القدرة العالية على التوصيل.

ولأن الجملة الاعتراضية الطويلة نسبيا، التى تعقب الجملة السابقة مباشرة، تتبدى بوصفها حواراً داخلياً يجريه ابن الخصيب مع نفسه، تضع أصالة هذ القدم، لا القدم نفسه، فى دائرة الشك، فإنها لا تكسر حيازة القناع على صفة القدم، بل تذهب مباشرة، ودون إنتاج أية آثار جانبية سالبة، إلى تأدية الوظائف التى أقيمت كى تؤديها، إنها تشير إلى سمة أساسية من سمات القناع وهى: الشك، الشك حتى فى جذوره وأصوله الملكية، وذلك على النحو الذى يوحى بحداثة المنظور الذى ينطلق منه القناع فى رؤيته العالم ورؤيته ذاته، كما أنها ـ أى الجملة الاعتراضية ـ وفى تواشج عميق مع الوظيفة السابقة، تفصح عن بؤرة من بؤر التخليط التى تنتشر فى جسد الواقع الذى عاشه ابن الخصيب، وفى ثنايا الماضى الذى إليه ينتمى: التخليط فى الأنساب.

يضعنا مطلع القصيدة، أو مقطعها الأول، فى دائرة الشك، ويكشف عن التخليط فى الأنساب باعتباره واحدا من مظاهر التخليط التى هيمنت على الحياة التى عاشها ابن الخصيب قبل أن يصير ملكا، وقبل أن يتحول من ملك إلى صعلوك، وهكذا لا ندخل المقطع الثانى إلا ونحن مسكونون برؤية القناع المتشككة، ولأن هذا المقطع يضعنا فى قلب القصر الملكى باعتباره «صورة للكون»(٢٧)، أو للمتجمعات التى تستند إلى فكر فلسفى رصين ورؤية متماسكة للحياة والعالم، فإن دائرة الشك تتجاوز مسألة التأكد من صفاء السلالات والأعراق، لتطال كل شئ.

يقع القصر الملكى فى «غابة التنين» [٢٥٣]، أى فى غابة القحط والجدب والموات على مستوى حياة الطبيعية، وهو قصر «يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين» [٢٥٣]، وحين يختار الملك الأب مؤدبا لابنه من بين حشد المؤدبين، فإنه لايختار أحداً غير المؤدب «جورجياس» رمز العقم والجدب فى الأساطير القديمة؛ فهو مخلوق عجيب، يخلط فى تكوينه خصائص الجنسين: الذكر والأنثى، ولأنه خليط، وليس وحدة عناصر متعددة ومتفاعلة، فإنه يعجز عن أن يكون طرفا فى علاقة مخصبة، مثلما يعجز عن أن يكون فى ذاته حالة مخصبة، أو كينونة تكتفى بذاتها ومكوناتها فى توليد الخصب على مستوى الحياة الإنسانية. وبالتقاء التنين وجورجياس، فإنهما يتضافران معا للإيحاء بحالة الجدب والعقم العميقين اللذين يطالان كل مجالات ومظاهر الحياة فى هذا القصر ـ الكون.

يستدعى المؤدب العقيم طرائق وآليات تأديب عقيمة، تفضى إلى بث التخليط الفكرى فى ذهن ووجدان ابن الخصيب، إنه يدعوه إلى الاعتقاد بفلسفة هيراقليطس القائلة بالتحول المستمر: «هل ماء النهر هو النهر؟» [٢٥٤]، ثم يدعوه إلى الاعتقاد بسقراط؛ فيلسوف الشك والمواجهة: «سقراط ... محق حين تجرع

كأس الموت وما فر؟» [٢٥٤]، غير أنه، على نقيض ذلك، يدعوه إلى الإيمان بالخرافات فـ«الميت يحس دعاء الأهل إذا ما أودع فى القبر» [٢٥٤]، ثم يطالبه بتبنى رؤية للمرأة تحاشيه إقامة علاقة إنسانية سوية معها، ذلك لأن المرأة «فخ منصوب» [٢٥٤] عليه أن لا يأمن جانبها: «حتى لو جعلت فرش منامك/ نهديها أو فخذيها» [٢٥٤]. ولكن ابن الخصيب، المسكون بالشك، يخترق تعاليم مؤدبه العقيم «جورجياس»، فيذهب، على مجرى حال القصر كله، وعلى مجرى الملك نفسه، إلى التخليط الجنسى:

«ورغم تعاليمه قد عرفت النساء
إماء أبى كن حين يجن المساء
يجئن إلى يضاجعننى ويلاعبننى
ويفضحن لى ما يسر أبى» [٢٥٤ ـ ٢٥٥].

ما إن يموت الملك ـ الأب على فراش التخليط الجنسى «وفى كفه مزقة من رداء حرير» [٢٥٥]، حتى يضج القصر بالشعراء المنافقين الذين يقوم شعرهم، بدوره، على التخليط؛ فالملك الذى مات على فراش الشهوة المحرمة، يصبح هو «الملك الطاهر حتى فى الموت» [٢٥٥]، وهو أيضاً «الملك الغازى» [٢٥٥]، وأيضاً «الملك الصالح» [٢٥٥]، فيما يسمى الشعراء الملك الجديد: عجيب بن الخصيب «الملك العادل» [٢٥٥]، وذلك على الرغم من أنه عاش التخليط بكل ألوانه وأنماطه، وتربى على السفسطة الكلامية ـ التخليط الكلامى ـ فأضحى كائنا بلا وجه، ولا هوية.

ولا يتبدى التخليط فى الشعر من خلال توظيفه للارتزاق به؛ بحيث تقلب الحقائق إلى نقائضها، بل إنه يتبدى أيضاً ـ على مستوى البنية الفنية، من خلال تناقض المقال مع المقام، والإيقاع مع الحالة النفسية، ونبرة الصوت مع الدلالة، فقد يكون الصوت حيران أو فرحانا أو ريان أو أسيان أو غضبان، أو نديا بالدمع، أو ملآنا بالبهجة، أو فياضا بالأحزان، أو مبتهجا مبسوطا، بينما يظل الوزن واحدا، والإيقاع رتيبا لا يتغير، والقافية مطلقة الهيمنة هى القافية الميمية:

«ما أضجر هذى القافية الميمية
لن يسكت هذا الشاعر حتى يفنى حرف الميم» [٢٥٧].

وحين يموت الملك الأب الذى يرمز إلى السلطة الفردية المطلقة، أو الأنظمة الشمولية، أو إلى القوى العليا المهيمنة على حياة الكون، أو إلى غير ذلك مما يدور فى إطار هذا المجال الدلالى، أو سواه، فإن الملك الجديد: عجيب بن الخصيب، يجد نفسه وحيداً، فى مواجهة العالم، وعاجزاً عن تحمل مسؤوليات الحكم والسيادة، ذلك لأن ما بحوزته من طاقات وإمكانات، سمحت له السلطة الميتة بالتزود بها، لا تؤهله لمثل هذه المسؤولية، كما أنه، فى ضوء الشك الذى يسكنه، وإرادة التمايز الذاتى والخصوصية، لايستطيع أن يكون صورة عن الأب، سيما أنه يشك فى أن يكون الملك الذى مات هو أبوه الأصلى.. إنه لا يريد أن يغرق فى التقليد، كما أنه لايستطيع أن يحقق ذاته المتميزة المستقلة، وذاك أحد أوجه السخرية المأساوية فى تجربة عجيب بن الخصيب، الذى يمكن أن تنسحب دلالته على مجالات وأنشطة إنسانية بالغة التعدد.

ليس بحوزة ابن الخصيب، على مستوى الامتلاك الفعلى، غير فكر مهوش مختلط، وهوية متشظية، وتجربة حياتية عقيم، لم تعطه من الخبرة المكتسبة غير تلك الطاقات السالبة التى تؤهله للإغراق، كأبيه! فى حياة التخليط والنفاق، ولكنه، وقد أدرك، عبر التجربة العقيم، سر هذه الحياة ـ وذاك ناتج التجربة الخاسرة ـ فسئمها، يبدأ رحلة بحثه عن الحقيقة المستمرة، فيصير له وجهان؛ وجه الملك، ووجه الإنسان المشوق إلى المعرفة والمتطلع إلى رؤيا اليقين:

«فى مجلس الصبح أنا تاج وصولجان
تقطيب عينين وبسمتان
أو بسمة تعقبها تقطيبتان
وكل حال لها أوان
لكننى فى مخدعى إنسان
وافزعى من المساء إذ أطل
وافزعى من حيرة الأفكار فى السبل
أبحث فى كل الحنايا عنك يا حبيبتى المقنعة
يا حـفنة من الصـفـاء ضـائعـة» [٢٥٧ ـ ٢٥٨].

ثمة وراء ذلك الزيف المطلق، حقيقة جوهرية، غير أن هذه الحقيقة غائبة، مستترة ضائعة، وراءها يلهث راكـضـاً ابن الخـصـيب الإنسـان، وينسـاها الملك ـ السلطة... فأين؟ أين تختفى هذه الحقيقة؟ وكيف تتقنع؟

يجرب ابن الخصيب ـ الإنسان أن يجدها فى الجسد، أى فى الجنس، فيكتشف أن عثوره عليها ليس إلا وهما، «سرابا أو زبد» [٢٥٨] فيدخل «غيابة الكؤوس والحشيش والأفيون» فلا يعثر عليها فى هذه الغيابة الزرقاء التى ترمز إلى سلوك حياتى ـ اجتماعى، مثلما ترمز طرائق معينة لتلقى المعرفة، فيتفتق ذهنه عن طريقة تحتوى أشكال السلوك، وكل الطرق المعرفية التى يتصور أنها تنطوى على احتمال إمكان أن تصله بالحقيقة المطلقة أو بالجوهر الخفى، فيعد لنفسه خليطا هو أشبه بـ«وصفه سحرية» تدخله، حال تعاطيها، عالم الحلم أو الرؤيا:

«لقد خلطت أكئوسا بأكئوس كثار
ثم مزجت أخضراً بأسود بنار
شممت خلطة البهار، ثم غصت فى البحار» [٢٥٩].

والغوص فى البحار، فى هذا السياق، هو الموازى الشعرى، الكنائى، للرؤيا الكابوسية، أو للأحلام الكابوسية التى يفضى إلى الدخول فيها ذلك التخليط فى أساليب وطرق الإدراك والتعرف؛ ذلك أن الغاية تصبح من نوع الوسيلة التى اعتمدت للوصول إليها. فإذ تختلط الحواس والوسائل لتعمل فى وقت واحد، دون انتظام، فإن عملها المضطرب يقود إلى رؤية مضطربة، كابوسية، خليط رؤيوى، أو رؤياوى، فتضيع الحقيقة فى غيابات التخليط، ولا يتم الوقوع على الرؤية، ولا الدخول فى الرؤيا. وهكذا يدخل ابن الخصيب عالما كابوسيا، لا رؤياوياً، عالما تختلط فيه الحواس، فلا تتمكن أى منها أن تؤدى وظيفتها، تماماً، كما هو حال العقيم جورجياس الذى تختلط فيه الذكورة والأنوثة، فيصير كائنا بلا هوية، بلا جوهر، وهكذا العالم فى رؤيا ابن الخصيب الكابوسية: عالم مختلط، جدب، عقيم، تختلط أو تتناسخ فيه الأشياء والكائنات فتفقد هوياتها:

«رأيت رأى العين طائرا برأس قرد
وحينما أراد أن يقول كلمة نهق
كان له ذيل حمار
...
ثم ...
رأيت فى المنام أننى أقود عربة
تجرها ست من المهارى
تجوب بى الوديان والصحارى
وفجأة تحولت خيولها قطاطا» [٢٥٩].

ومع تحول الخيول إلى قطط ينقلب خط سير العربة، فلا تتقدم بل «تمشى إلى الوراء» [٢٥٩] ـ وهنا تخليط آخر فى إيقاع الخطوات وفى اتجاهات الزمن ـ وتتحول عيون القطط إلى نجوم، فيهيأ لابن الخصيب أن الحقيقة كامنة فيها، ولكن هذا الوهم يأخذ فى التلاشى، حين يصير النجم القطبى دبا قطبيا، فيغيب الجوهر المنير، ولايتبدى منه أى شئ، بل إنه ينقلب إلى نقيضه حين

يكشف الدب القطبى ـ الحقيقة الزائفة المتصورة على أنها حقيقة جوهرية مطلقة ـ عن وحشيته، إنه يقتنص الإنسان الباحث عن الحقيقة الجوهرية، ويغلق أمامه أبواب البحث عنها، إذ يأخذه بفكه، بين أسنانه ـ سلطة قاهرة شمولية ـ ليقذف به من علو شاهق ليحطمه، أو ليوهمه بأنه هو الحقيقة المبحوث عنها، وما هو فى حقيقته إلا وهم يتخيله الوعى الإنسانى العاجز المكبوح، أو يعلق به، خلاصاً من ضناء البحث عن الحقيقة المقنّعة، أو الاقتراب من الكشوفات المعرفية التى تفضح ضآلة الوعى المؤمن بإطلاقية الحقيقة، وشقاءه.

وإذ يقتنص الدب ابن الخصيب بين أسنانه: «إنى أتدلى من أسنان الدب الأبيض» [٢٦٠] ويعلقه بفكه: «علقت بفك الدب الأبيض» [٢٦٠]، فإننا نقرأ من بين دلالات كثيرة لهذه الصورة الشعرية الرامزة، دلالة أن تكون تعبيراً عن اقتناص الحقيقة للإنسان إذ يفنى عمره دون وصول إليها، وهو الأمر الذى ينطوى على نسبية الحقيقة وزمانيتها. وقد نقرأ فى هذه الصورة ـ الرمز المفتوح دلالة تشير إلى وحشية الفكر الشمولى الذى يأخذ من الحقيقة الجانب الذى يراه، أو يناسب تأبيد نفسه ومصالحه، فيجعله الحقيقة كلها، ويتبناه، ويحاول فرضه، حقيقة جوهرية مطلقة، تعلو على الأزمنة، وتتسامى بنفسها فوق حاجات الإنسان ومتطلبات حياته المتغيرة.

وعند لحظة السقوط من غيابة الكابوس إلى أرض الواقع، تنتهى رحلة ابن الخصيب، وتمثل هذه اللحظة بؤرة تتجمع فيها الدلالات الجزئية للقصيدة، كى تنفجر ناشرة نفسها فى فضاء النص وفضاء العالم؛ فها هو ابن الخصيب ـ الإنسان، يصرخ بخدام القصر (الكون) وبجنده وحراسه وضباطه وقادته، أى بالبشر جميعاً، أن:

«مدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكة كى
يسقط فيها ملككم المتدلى».

هكذا تنضاف إلى دلالات ابن الخصيب من حيث هو رمز هذه الدلالة السامية التى تجعله رمزا للإنسان المعاصر الباحث عن الحقيقة فى عالم مضطرم بالزيف، ملئ بالأكاذيب، ففى سقوطه من أعالى الكابوس ـ باللمفارقة! ـ إلى قلب الشبكة الأرضية،.ما يوحى بأن الحقيقة كامنة فى شبكة علاقات الواقع وأن الطريق إليها يكمن فى تحليل هذه العلاقات عبر تفكيك خيوط هذه الشبكة، وإدراك خصوصية نسيجها، وهو الأمر الذى يؤكد أن الحقيقة نسبية دائماً، إذ لا وجود لحقيقة مطلقة فى واقع الحياة والتاريخ. وقد يكون فى آخر بيت من القصيدة: «سقط الملك المتدلى جنب سريره» [٢٦٠] ما يوحى، مرة أخرى وأخيرة، بأن العثور على الحقيقة لا يتم عبر كوابيس النائم، المتشظى الهوية، بل يتم، دائما، عبر يقظة الرائى، ورؤية اليقظ.

*

نتوقف الآن عند قصيدة القناع الرابعة التى تستلهم، على نحو غير مباشر، شخصية من شخصيات (ألف ليلة وليلة) وتلك هى قصيدة «العرندس» للشاعر معين بسيسو. ونظراً لأن هذه الشخصية قد وصلت للشاعر عن طريق نص ثان سبق له التناص مع النص المصدر: (ألف ليلة وليلة) مباشرة؛ بحيث يتبدى هذا النص وسيطاً، أو قناة، تواصل الشاعر عبرها بالنص المصدرى ـ المنبع، فإن ذلك يوجب علينا التوقف عند هذا النص الوسيط الذى يحمل عنوانه اسم الشخصية التى استدعاها الشاعر للتوحد بها، ولإطلاق اسمها على القناع.

العرندس:

تنبنى قصة فكاهية للأطفال، أعدها كامل كيلانى، واختار لها عنوان «العرندس»[٢٨]، على إعادة صياغة لحكاية «الخياط والأحدب واليهودى والمباشر والنصرانى فيما وقع بينهم»[٢٩]، ويجرى معد القصة

عمليات استبدال وتحوير تتلاءم مع توجيهها للأطفال، وتحاول تعديل جانب من إيحاءاتها الدلالية التى تتحرك فى (ألف ليلة وليلة) فى إطارها؛ حيث يتم استبدال أسماء الشخصيات التالية: الطبيب، الخادم، العجوز، التاجر، المؤذن، الشرطى، القاضى، والجلاد، بأسماء الشخصيات التالية: الطبيب اليهودى، الجارية السوداء، المسلم، النصرانى، حارس السوق، الوالى، والسياف، على التوالى، فيما تظل الأحداث متشابهة، وإن لم تكن متطابقة تماماً.

وأيا يكن أمر آليات التناص التى تحكم عملية إعادة صياغة وتوجيه هذه القصة المستدعاة من (ألف ليلة وليلة)، فإن الذى يعنينا، فى إطار موضوع هذه الدراسة، هو أن الشاعر معين بسيسو قد أخذ الاسم الذى أعطاه ـ أو اختاره ـ كامل كيلانى لبطل قصته، ليطلقه على قناعه، وليجعل منه عنوانا إفراديا بسيطا يسم القصيدة: بالعرندس.

تفضى إضافة «الـ» التعريف إلى الاسم: عرندس، إلى تعيين إحالته إلى شخصية محددة، ولأن الاسم معرف فى كلا العنوانين، أى فى عنوان القصة والقصيدة، ولأن كلا العنوانين لا يتكون إلا من الاسم فقط، فإن هذا يقيم الصلة بينهما، بوصفه اسما واحداً لشخصية واحدة، موحدة الهوية والدلالة، وذلك على الرغم من أننا لا نعرف من أين جاء هذا الاسم، ولا ندرى كيف تسنى للخيال الشعبى أن يجعله علماً على شخصية الأحدب، بحيث تبدى العرندس رديفاً لغويا لأحدب (ألف ليلة وليلة)، دون أن توجد له دلالة لغوية معجمية تصله بالخصائص التى يحوزها باعتباره شخصية ساخرة، أو شخصية ترمز إلى فكرة الموت والانبعاث، بأسلوب حكائى، شعبى، بسيط جداً، وساخر.

على هذا النحو الساخر يتبدى العرندس نمطاً أصلياً من الأنماط التى يقدمها الأدب التقليدى (البدائى والشعبى)، وهو يتصل، بالتواء وسخرية، بآلهة الخصب القديمة؛ إذ يظل على امتداد القصة [٣٠]، ومنذ أن يبتلع السمكة فتقف فى حلقه، ميتا، إلى أن يعود إلى الحياة فى نهايتها، حين يلكمه الوزير[٣١] لكمة قوية على ظهره، فتقفز السمكة من حلقه، ويعود من فوره إلى الحياة.

ويبدو أن أبرز سمة لفتت إليها الشاعر فى شخصية العرندس، هى قدرته على الحضور فى كل زمان ومكان، حتى فى حالة موته، لإثارة أجواء القلق المغير، فيذهب، فى ضوء هذه السمة، ليتوحد به ولينطقه قصيدة قناع قصيرة تتكون من مقطعين فقط، هى قصيدة: العرندس.

ولعل أول ما يلفت الانتباه فى عنوان هذه القصيدة هو أنه ـ على نحو ما هى عناوين قصائد القناع القصيرة ـ عنوان بسيط، إفرادى، لا ينطوى على إمكان توليد بنية عميقة تجاوز بنيته السطحية (اللفظية)، ذلك لأن البنية العميقة تتأسس ـ كما لاحظنا فى عناوين القصائد ـ على العلاقات المتولدة عن تفاعل العناصر المكونة وعن حركتها الدلالية المتعالقة، ولذلك فإن العنوان الإفرادى البسيط يعجز عن توليد المفارقات، وأداء الوظائف التى أدتها، وتؤديها، العناوين المركبة، ولكنه يظل منطويا على الإحالة المباشرة إلى شخصية، أو كينونة، مغايرة للشاعر، ودون أن يفصح عما إذا كانت هذه الشخصية حاضرة فى القصيدة باعتبارها قناعاً للشاعر، أو شخصية شعرية ليست قناعا، أو مثيلا أليجورياً، أو غير ذلك، بحيث لا ينحل هذا الالتباس إلا مع الدخول فى عالم النص، واكتشاف الضمير المهيمن عليه، وتحديد الشخصية أو الكينونة التى يحيل إليها من خلال تحليل علاقات النص وإحالات الضمائر.

وإذ تتميز قصيدة القناع بهيمنة ضمير المتكلم عليها، ولأنها غالباً ما تبدأ به، فإن الالتباس يأخذ فى التلاشى منذ مطلع القصيدة؛ حيث تفصح القصيدة عن

نفسها باعتبارها قصيدة قناع، وهكذا نصغى لصوت العرندس مخاطباً القوى المسيطرة على النص:

«أنا العرندس
أتيتكم على جناح نورس
ما دام هذا العصر عصركم
يا أيها الذئاب
عصر الدفوف والطبول والأبواق
أبوكمو أنا العرندس
أتيتكم على جناح نورس»[٣٢].

المجيء الدائم، حتى فى حالة الموت، هو إذن السمة الوحيدة التى تصل عرندس القصيدة، بعرندس القصة، بأحدب (ألف ليلة وليلة). وإذا ما كان انتقال العرندس، ميتا، من مكان إلى آخر، يولد حالة من الرعب عند من يعثر عليه فى القصة، فإن مجيء العرندس ـ الشاعر، على جناح طائر النورس يولد ـ أو هكذا يفترض النص ـ حالة من الرعب عند أولئك الذين تسيدوا وأمسكوا زمام حركة الحياة، فأوقفوها عن الدوران والفعل المغير. ولكنه، فى الوقت نفسه، يبث تطلعاً لاهباً إلى تجاوز المأساة بالشعر الساخر، أو بالشعر الصارخ، الذى يصير معه الشاعر عرندساً، وتصير معه القصيدة سمكة تقفز من حلقه إلى بحر الحياة.

وأيا كان تقييمنا لهذا النوع من الشعر، من حيث قيمته الفنية أو وظيفته الاجتماعية والتعبوية، فإننا نعالج هذه القصيدة ـ الصرخة من منظور تأثرها، من حيث هى قصيدة قناع، بـ(ألف ليلة وليلة). ولأن دافع التقنع، هنا، سياسى أصلا، فإننا نلاحظ أن القصيدة، ما عدا تلك السمة التى أشرنا إليها، تنزاح بالعرندس، وبالتجربة التى يوصل إلينا نتائجها المجردة، أى الأفكار والمقولات، عن القصة الفكاهية وعن حكاية الأحدب، انزياحا تاما، فلا تجعل من أى منهما بنية تحتية تتحرك تحت مستوى السطح الظاهر للنص، لاتتناص معهما على أى من مستوى الحضور أو الغياب، لاتجعل من العرندس أو الأحدب نظيرا فولكلوريا نلمحه فى إيقاع حركة العرندس فى القصيدة، ولذلك كله تفقد القصيدة صلتها بعالم قصائد التجربة ـ بمعناها العميق ـ ولكنها تظل قصيدة تجربة سطحية تتحرك على مستوى واحد، من حيث إنها تنطق صوتا مغايرا للشاعر، هو صوت القناع الذى خاض التجربة خارج القصيدة، ثم أعطانا فى القصيدة نتائجها، من وجهة نظره، محوّلة إلى «بيان» أو «منشور سياسى».

إن اقتصار القناع، فى هذه القصيدة، على أداء وظيفة الدرع الواقى، والبوق، وعدم استثمار الوظائف الأخرى الكثيرة التى يمكن أداؤها لإنجاز البنى الموضوعية، والدرامية، والرمزية، لأية قصيدة قناع، قد حال دون الشاعر وإمكان تحويل قصيدته إلى قصيدة تجربة حيوية وحية، وجعلها قصيدة ـ صرخة تطلق فى وجه العالم، فتغيب مع موت صداها، وذلك على الرغم من المجيء الدائم للعرندس من الموت.

لقد حاول الشاعر أن يفيد من القناع فى تضخيم ملامح الوجه، وتجهير الصوت، كى يوصل فكرته وصوته إلى الجماهير لتتواصل معه، وتنهض، وهو الأمر الذى يذكرنا بوظيفتين من الوظائف الكثيرة التى لعبها القناع فى المسرح القديم؛ حيث كان مطلوبا منه أن يضخم الملامح، وأن يجهّر الصوت كى يتمكن الممثل من توصيل ملامحه وصوته، ومن توصيل رسالته إلى «الجماهير» القابعة فى مسرح مترامى الأطراف.

الهوامش

(١) أنس داود: **الأسطورة فى الشعر العربى الحديث**، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ١٩٩٢، ص ١٣٥.
(٢) ت. س. إليوت: **الشعر والشعراء**، ترجمة: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٩١، ص ٧٢.
(٣) يوسف الخال: **الحداثة فى الشعر**، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٨، ص ٧٩.
(٤) المرجع السابق: ص ٨١.
(٥) المرجع نفسه: ص ٨١.
(٦) المرجع نفسه: ص ٨١.
(٧) المرجع نفسه: ص ٨١.
(٨) المرجع نفسه: ص ٨٠.
(٩) المرجع نفسه: ص ٨٠.
(١٠) المرجع نفسه: ص ٨٠.
(١١) روبرت لانفبوم: **شعر التجربة، المونولوج الدرامى فى التراث الأدبى المعاصر**، ترجمة: على كنعان، وعبد الكريم ناصيف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق، د. ط، ١٩٨٣، ص٤١.
(١٢) المرجع السابق: ص ٤١.
(١٣) نورثرب فراى: **تشريح النقد، محاولات أربع**، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمادة البحث العلمى، عمّان، د. ط، ١٩٩١، ص ١٣١.
(١٤) المرجع السابق: ص ١٢٥.
(١٥) يوسف الخال: مرجع سابق، ص ٨٠.
(١٦) المرجع السابق: ص ٨٠.
(١٧) جابر عصفور: **أقنعة الشعر المعاصر**، مجلة **فصول**، المجلد الأول، العدد الرابع، القاهرة، يوليو ١٩٨١، ص ١٢٣.
(١٨) جان كوهن: **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولى ومحمد العمرى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩، ص ٦١.
(١٩) لمزيد من التفصيل والشرح انظر: جابر عصفور: المرجع السابق، ص ١٢٦.
(٢٠) خليل حاوى: **ديوان خليل حاوى**، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩، ص ١٩٥، وبدءاً من المقتبس التالى سنكتفى بالإشارة، داخل المتن، إلى رقم الصفحة.
(٢١) فى ٢٠ يونيو ١٩٨٢، أثناء الغزو الإسرائيلى للبنان، انتحر الشاعر العربى الكبير خليل حاوى.
(٢٢) خليل حاوى: المصدر نفسه، ص ٢٢٥، وسنكتفى، بعد ذلك، بالإشارة إلى رقم الصفحة.
(٢٣) إميل معلوف: **رؤيا نعمة مكتملة**: مقال منشور ضمن ديوان خليل حاوى السابق ذكره، ص ٤٣٤.
(٢٤) **ألف ليلة وليلة**: المكتبة الثقافية، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، المجلد الأول، ص ٨٣.
(٢٥) يقول صلاح عبدالصبور فى هذا الصدد: «قد حاوت فى هذه القصيدة أن أذكر ما فات ألف ليلة وليلة وهو حال عجيب بن الخصيب قبل رحلته التى حولته من ملك إلى صعلوك». صلاح عبدالصبور: **حياتى فى الشعر**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٩، ص ١٠١.
(٢٦) صلاح عبدالصبور: **ديوان صلاح عبدالصبور**، دار العودة، بيروت، د. ط، ١٩٨٦، ص ٢٥٣. وسنكتفى، بعد ذلك، بالإشارة، داخل المتن، إلى رقم الصفحة.
(٢٧) يقول صلاح عبدالصبور: «إن هذا البلاط هو صورة للكون». **حياتى فى الشعر** ص ١٠١، ومن الممتع، والمفيد، أن يراجع القارئ قراءة صلاح عبدالصبور لقصيدته «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» ويقارنها بقراءتنا، أو بقراءات أخرى. راجع للمقارنة: **حياتى فى الشعر** ص ١٠١ وما بعدها.
(٢٨) كامل كيلانى: **العرندس**، سلسلة قصص فكاهية للأطفال، دار المعارف، القاهرة، الطبعة السابعة عشر.
(٢٩) **ألف ليلة وليلة**، المجلد الأول، ص ١٣٨وما بعدها.
(٣٠) وكذلك أيضاً فى الحكاية.
(٣١) قارن بـ **ألف ليلة وليلة** الليلة الخامسة والأربعين، المجلد الأول ص ١٩٩.
(٣٢) معين بسيسو: **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩، ص ٤٩٩.

ألف سندباد.. ولا سندباد

...تماهى الكتابات :

مابين الرحلة والفن التاسع

سعيد علوش*

يظهر أن الرحلة استهوت وتستهوى وستظل مصدر استهواء، وإنتاج، وإعادة ـ إنتاج. ألم تحقق رواية (ليون الأفريقى) (١٩٨٨) لأمين معلوف أكبر نجاح فى عصرنا للرحلة والرواية؟

وهل يعود اختراق الربع الخالى إلى غير رحلة (الرمال العربية) (١٩٥٩) لويلفرد ثيسجر، الملقب بمبارك بن لندن؟

وكيف لا تصبح (رحلة السندباد) (١٩٨٢) للإيرلندى: تيم سفرن تحقيقا وتحققا أنثروبولوجيا لقدرات الفيزيولوجى والمتخيل الشعبى لمعاصرنا (سندباد) الليالى الملاح؟

لماذا كانت هذه الرحلة الأخيرة عن السندباد هى مصدر إلهام واقتباس القاص المصرى صنع الله إبراهيم فى قصة الشريط المصور، التى أصدرها بعنوان (رحلة السندباد الثامنة) (١٩٨٩)؟

* أستاذ الأدب، كلية الآداب قسم اللغة العربية، جامعة السلطان قابوس .

ما أبعاد (مغامرات السندباد البحرى) (١٩٨٦) التى يقدمها الجزائرى عيدر محفوظ ـ لأول مرة فى قصة الشريط المصور للأطفال ـ بالفرنسية، ويترجمها عبدالعزيز بوشعيب إلى العربية؟

لا نشك فى أن (ألف ليلة وليلة) قد كانت من بين المصادر الأولى فى تعرف الغرب المتخيل العربى، منذ عثر عليها ـ فى سوريا ـ الفرنسى أنطوان جالان، وبدأ نشرها فى أوروبا فى بداية القرن الثامن عشر، وتوالت بعد ذلك الترجمات والاقتباسات فى شتى الأجناس المكتوبة والمصورة، بل السمعية ـ البصرية.

ومن بين الليالى الملاح التى توقف عندها مفهوم «احك حكاية وإلا قتلتك»، رحلة السندباد البحرى التى لا نقترح الإحاطة التاريخية بملابساتها أو تقديم بديل عن متخيلها الشعبى والكتابى، بمقدار ما نريد طرح مقاربة مقارنة لاستعادة هذا الموروث، من خلال منظورين هما:

١ـ المنظور الأنثروبولوجي لرحلة السندباد البحرى، فى مشروع مشترك: (عمانى ـ إيرلندى).

٢ـ المنظور التخيلى لجنس قصة الشريط المصور، فى عملى كاتبين عربيين: (مصرى/جزائرى).

وسنحاول تقديم المنظورين من خلال مستويين:

المستوى الأول: استعادة الموروث عبر وساطات

وستعتمد قراءتنا على مستويين فى استقراء الظاهرة السندبادية كما يحاول المكتشف والمؤسسة والمبدع استعادتها عبر: (المغامرة/ الموروث/ السرد/ الإيقونة).

فالمكتشف المغامر يقترح علينا استعادة التاريخ البحرى على ضوء آثار رواده الواقعيين والأسطوريين، كما توزعتهما الذاكرة الثقافية عبر سنين من التراكمات والإسقاطات المعرفية بين الشرق والغرب.

لقد كانت حوافز الإيرلندى تيم سفرن لملاحقة سندباده سنة (١٩٨٠) الجمع بين إغراء استعادة مشاهد اكتشاف الغرب والشرق، من خلال اعتماد النماذج البحرية الأولى، وهى فى نظره:

«تعود جذورها إلى ثلاث سنوات مضت، عند نهاية إحدى الرحلات ذات الطابع المختلف فى سفينة أصغر فى بحر بعيد شديد البرودة، كنت فى ذلك الوقت، مع ثلاثة زملاء، على وشك الوصول إلى شاطئ نيونونلاند فى مركب صغير مكشوف مصنوع من جلد الثيران. كان الهدف من تلك الرحلة اختبار مدى إمكان وصول الرهبان الإيرلنديين إلى أمريكا الشمالية قبل كولمبس بحوالى ١٠٠٠ عام. وكانت حاملتنا الصغيرة نموذجا طبق الأصل من السفن المصنوعة من الجلد التى كان الرهبان الإيرلنديون يستخدمونها...»(٧).

وإذا كان المكتشف هنا يعتمد الملاحظة والتجريب والاستقصاء، فإن تيم سيفرن يعطى لمشروعه التحقق فى بناء سفينة، تشتمل على كل مواصفات سفينة السندباد البحرى؛ فقد كشفت مصادره التاريخية (العربية/ الصينية) عن مصداق تصوراته واقتراحه على سلطنة عمان تمويل مشروعه طبقا للمواصفات التى سجلها الجغرافى والمؤرخ. من هنا، يسجل تيم سفرن هذا الحدث عند بلوغ رحلته هدفها ببلوغه الصين، قائلا:

«وفى جامعة كانتون تشاورت مع المؤرخين الصينيين برقة شديدة حول تاريخ الصين. وشعرت بالبهجة عندما عثروا على سفينة مصنوعة بالحبال. وقد وجدها أحد الصينيين الرسميين فى ميناء كانتون فى أواخر القرن الثامن. وقد كتب هذا الصينى: إنها سفينة بحارهم، إنها بدون مسامير، والمادة الوحيدة التى ربطت الأجزاء والألواح مع بعضها بعضا هى قشرة ثمرة جوز الهند. وكان هذا دليلا على أن السفن التى تستخدم الحبال فى ربط أجزائها كانت ترسى فى موانئ الصين عندما كان هارون الرشيد خليفة فى بغداد وأسرة تانج الملكية تحكم الصين»(٣٠٨).

ويبدو من خلال هذا الطرح غير الموثق والإحالى على علاقات اتصالية شفوية، أن كل اهتمامات المكتشف تنصب على تحقق الرحلة ومدى تداولها فى المدونات العربية، وإسهام المؤسسة فى إخراج المشروع الأنثروبولوجى إلى حيز الوجود، والتعامل مع التاريخى والجغرافى والتخيلى من خلال استقراء ومواجهة الرمزى بالواقعى. لهذا يعتبر تيم سفرن:

«إن رحلة السندباد لم تكن تتطلب نفقات باهظة فحسب، ولكنها تتطلب ذلك الذى يضع أمواله فى المشروع وأن تكون لديه ثقة

بالغة فى المركب والبحارة. وإذ أحسست بالرهبة فإننى نحيت مشكلة تمويل الرحلة جانبا، وأخذت أركز اهتمامى على نوعية المراكب التى تناسب المشروع مناسبة تاريخية تامة. ولحسن الحظ، فإن تاريخ البحرية العربية جذب اهتمام العديد من مؤرخى البحرية، وهناك عدد لا بأس به من الدراسات والبحوث عن تصميمات المراكب العربية الأولى...»(١).

وإذا كان المشروع العمانى ـ الإيرلندى كما وضع تصوراته تيم سفرن قد خرج إلى الوجود، فإن مواصفات سفينة السندباد تطلبت:

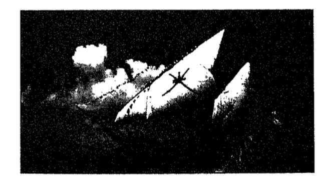
«بناء الهيكل من خشب الآنى المختار من غابات الهند وجرى تشكيله بعناية من ألواح يصف بعضها إلى جانب بعض بتفاوت يقل عن جزء واحد من أربعة وستين جزءا من ألياف جوز الهند، المبرومة باليد والمشدودة بإحكام حول حشو من قشور جوز الهند. وتحتاج السفينة إلى أكثر من خمسة وسبعين ألف جوزة هند، وأربعة أطنان من حبل ألياف جوز الهند لأربطة الأشرعة والصوارى» (غلاف داخلى).

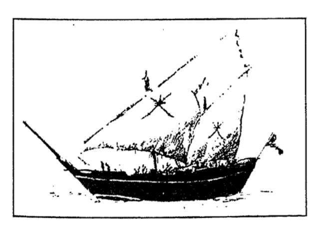
يتبين إذن أن العالم الرمزى لرحلة السندباد يقابله كم هائل من الكتلة، لهذا فعندما يتحدث إلياس كانتى عن (Masse et puissance) الكتلة والقوة فلسفيا، فإن تحول العنصرين فى المجال الأنثروبولوجى يعيدان تشكيل مادة التخيل وقوته فى واقع يرتفع عن متخيله. لننظر إلى السفينتين اللتين شكلتهما الكتلة والقوة: فى المشروع الواقعى لتيم سفرن ومحاكاة الصورة الفوتوغرافية عند رسام الشريط المصور فى سيناريو صنع الله إبراهيم، لهذا نقول بكل جزم إن ما استعمله الرسام لم يخرج على فوتوغرافية السفينة، بل هى نفسها فى أدق تفاصيلها، كما أن القاص المصرى لم يجرب خياله الأدبى بقدر ما اعتمد على وثوقية التوثيقية، كما لو كان المطلوب من الكاتب الخضوع لمواصفات لا يجب الخروج عليها. لنلاحظ إذن: (الصورة/ النص/ الرسم) فى اللوحة الأولى من قصة الشريط المصور فى (رحلة السندباد الثامنة) للكاتب المصرى، لنقارن بين سفينة تيم سفرن وسفينة قصة الشريط المصور فى اللوحة رقم (١)، وبنظرة خاطفة ندرك أن الأولى فوتوغرافية، أى طبق الأصل الذى صنعه ماديا، وأن الثانية جزئية، أى أن الرسام أرادها طبق أصل الصورة الفوتوغرافية.

كما يمكن الموازنة بين خريطة الرحلة السندبادية عند تيم سفرن ورسمها فى الشريط المصور:

ويمكن القول إن اقتفاء الأثر ـ ووقع الحافر على الحافر ـ من سمات رسوم قصة الشريط المصور؛ فعندما

لوحة رقم (١)





ينفلت كاتب السيناريو من بعض الأحداث أو يتحلل منها تخلصا من أشكالها، يكون الرسام قد التصق بحرفية النص المكتوب، وهنا لا نعتقد فى وجود فن مستقل عن الكتابة، بل هى مجموعة رسوم ينعدم فيها الحس التخيلى، كما تفتقد فى نص ـ السيناريو لصنع الله إبراهيم.

ولا نستغرب هنا ملازمة الخيال لأنثروبولوجية الرحلة، وافتقاده فى ما يفترض فيه ملازمة المتخيل القصصى، إلا أن غلبة التوثيقية على الرسام والكاتب ضيعت علينا متعة تأسيس جنس أدبى له رواجه وجمهوره فى الغرب، وإن كان مازال متعثرا فى العالم العربى، لتعامل تاريخ الأدب العربى معه «بدونية» ولامبالاة غير العارف بخطورته، ناهيك عن تعاطيه بالهواية لا بالدراية. فأن يقرر تيم سفرن سرد الرحلة ـ بطريقة المذكرات ـ يمكن أن يقبل منه، ولا يقبل من أديب يفترض فيه الخضوع لخصوصية مدونة تخيلية. لهذا يحل ضمير الجمع ـ فيما يصوغه مفرد الرحالة ، المستكشف الإيرلندى ـ فى إبراز هدف الرحلة:

«ونحن الآن فى الطريق الذى سار فيه السندباد البحرى والبحارة العرب القدامى، طريق البحار السبعة إلى الصين، وهو الطريق الذى عرفه التجار العرب المغامرون منذ ألف عام...» (١٠٤) .

إنها رحلة استعادة أطوار الإبحار البدائى على ظهر مركب أطلق عليه اسم (صحار) ـ المدينة العمانية التى يفترض أنها شهدت مولد السندباد بها ـ تيمنا بالمكان التاريخى، الذى أراده تيم سيفرن متحركا:

«وكان إبحار (صحار) عنصراً أساسيا فى رحلة السندباد بأسرها. وكان من بين الأغراض الأولى للرحلة معرفة كيفية نجاح البحارة العرب الأولين فى شق طريقهم إلى الصين. كان ذلك إنجازا مذهلا. فقد استطاعوا الإبحار حول ما يقرب من ربع الكرة الأرضية. بينما كانت السفن الأوروبية العادية تعانى من متاعب ومصاعب الإبحار وعبور القنال الإنجليزى. واستطاع العرب قيادة سفنهم فى الطرق السليمة لا بالحظ ولكن بعد حسابات دقيقة. وتدلنا النصوص القليلة عن العرب الأولين بكيفية قيامهم بهذا العمل البطولى» (١٠٩) .

من ثم، تتخذ قصة السندباد البحرى حداثتها بفضل اقتباس الأصل الميثى وتحويله إلى قصة ورحلة شريط مصور. لهذا لا يعدو ما يقدم هنا ذاك التعريف الأولى بتحولات عميقة، لم يسبق أن نال حظوته من الاهتمام. ونظرا لذلك، نعمد هنا إلى طرح مستوى التداخل الإيقونى والرمزى فى جنس هذا الفن التاسع، الذى يتجاهله تاريخ الأدب العربى والمؤسسة الثقافية، نظرا للطبيعة المهيمنة على قراءة النتاجات من هذا النوع، المتفاضل فيه بين نظريته والتأمل الشامل فى جوهره. ففى إطار الحقل الجديد الذى تفتحه السيميولوجيا العامة، نجد أن التقدم الحاصل فى تحليل الخطابات المختلطة، سيمكن دون شك من موضعة الشريط المصور العربى فى مجاله الطبيعى من أنماط الأدب، التى تثير الكثير من الافتراضات المتعلقة بوضعية الصورة فى الخطاب الإيقونى وخصوصية تخيل قصة الشريط المصور ومشروعيته أو مزايداته على دعائم المؤسسة.

ونبدأ من كيفية تكون الجنس التاسع تحت ريشة رسام قصة الشريط للسندباد البحرى؛ حيث يعمد الرسام إلى النقل الحرفى للأصل الجغرافى من رحلة تيم سفرن.

وتمكن المقارنة بين مسار الخريطة (أ) واللوحة(ب) من إعطاء صورة عن أوجه الاقتفاء:

ا ـ الأصل الجغرافي للرحلة الاستكشافية:

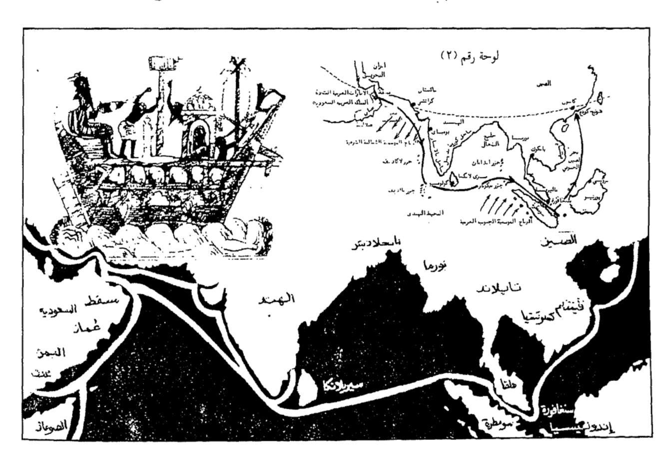
وإذا قـارنا بين خـريطة الرحـالة ـ المكتـشف ـ الأنثروبولوجي، واللوحة (٢) لرسام قصة الشريط المصور، عند صنع الله إبراهيم (رحلة السندباد الثامنة)، نجد أن استيحاء الأشكال والمسارات يكاد يتطابق، ولا يقتصر هذا على الخريطة ـ اللوحة، بل يتعداها إلى سيناريو الكاتب الذى يلاحق خط سيرها ومضمونها حتى وإن كان يعمد إلى اختصارها، فباستثناء إضافة المركب ـ المقتبس من الموروث الإيقونى، مع إضافة ثلاثة أسماك فوق الماء، بشكل مفضوح ـ يخالف الميثى والواقعى ـ ببحارة هم أقرب إلى القردة، لا نجد فيه فن (الفن التاسع)، كما هو رائج فى أدب الشريط المصور المتعارف عليه.

ب ـ تحول الأصل إلى فرع ـ الجنس:

وهو تحول يصيب الرسام والكاتب، الذى يقتصر على تقرير وصفى مقتبس عن رحلة تيم سفرن.

ليست الرحلة إذن جنسا أدبيا يقتصر على الكبار، ولكنها تستهوى صغار الشريط المصور. من هذا المنظور، يقدم صنع الله إبراهيم (رحلة السندباد الثامنة)، على اعتبار أنها توفر مادة حيوية قابلة للاشتغال تحت ريشة وأقلام المبدعين، وتجرف الرحلة السندبادية بذلك كل رغبة أمامها وتجعلها قابلة لتلوين المجال وتحويله إلى حلم ملون.

والملاحظ فى رحلات الشريط المصور غلبة الترجمة عليـهـا، بما فى ذلك رحلة ابن بطوطة ورحـلات (جاليفر) لجوناثان سويفت، التى تقدم عوالم البحار، فى امتزاج بعوالم ما تحت الأرض فى (لغة المستقبل...) بتشويقاتها وصورها الخلابة، والتى لا تعدلها سوى عوالم (موبى ديك) لهيرمان ميلفيل، بما يقدمه من صراع مع سمك القرش ومصارعة الأمواج ومغامرات الموت والحياة.



من ثم، يبدو أن سارد الرحلة يظل حاضرا فى كتابة سيناريو رحلة (جاليڤر) الذى يعفينا من الحدس بمساره، فهو لا يسلى القراء، ولكنه يقدم حقائق ويرويها لإيمانه بأن الهدف هو جعل البشر (أكثر حكمة وأفضل أخلاقا).

لكن اختيار السندباد بالذات ونقله من الموروث الشعبى إلى الواقع يتم بوضع خطة زمنية لبداية الرحلة (شهر نوفمبر) ونهايتها (شهر أغسطس). وفى أعقاب ذلك يدون الإيرلندى تيم سفرن رحلته الثامنة. وكان من المفروض أن يكتب صنع الله إبراهيم الرحلة التاسعة ـ مادام مقتبسا ـ فى (الفن التاسع: الشريط المصور)، ولكنهساير تيم سفرن بنوع من الاختزالية، نظرا لطبيعة القصة القصيرة وللاستعجالية نفسها لمشروع تخيلى يقتصر فيه كاتبه ورسامه على: (الإبحار/ جهاز الكمال/ الاتجاه نحو سومطرة/ الوصول إلى مضيق مالقا/ بلوغ الشاطئ الصينى).

وفى مقارنة بسيطة بين توقيتى الرحلة والشريط المصور، نلاحظ مطابقة الرحلة الجغرافية لرحلة السندباد وأوصاف الجغرافيين العرب. وبالطبع، فإن القاص ليس ملزما بإيجاد مطابقة المتخيل للواقعى بقدر ما عليه مجاوزة الوثائقية من جهة أخرى، إلا أن اختيار الاختزالية والملاحقة هو ما حدا بمسار العملين إلى تقاطع يلاحقه الجدول اللاحق:

من ثم، يوضح تيم سفرن مساره الجغرافى من خلال تحديد الميثى والتاريخى المستعيد للرحلة:

«وعلى شاطئ عمان ذاته امتدت مدينة صحار، وهنا عثرت مصادفة على صدى أخاذ للسندباد البحرى ذاته، ففى عهد الرحلات العربية الكبرى كان لصحار شأن كبير بين الموانئ المهمة فى العالم العربى، وقد كتب الجغرافى العربى الإصطخرى ـ الذى عاش فى القرن العاشر ـ يقول: «إنها أكثر المدن ازدحاما بالسكان والثروة فى عمان، وليس فى الإمكان وجود مدينة أكبر من صحار ثراء فى مبانيها وبضائعها الأجنبية على طول شاطئ الخليج أو فى البلاد الإسلامية قاطبة»، وقال إنها مقر العديد من التجار الذين يتاجرون مع الدول الأخرى، بينما معاصره المقدسى يصف صحار بأنها «المدخل إلى الهند وهى مخزن بضائع الشرق».

وهكذا كان من الأمور المثيرة للفضول كثيرا اكتشاف أن السندباد البحرى يعد من أهالى صحار، وكان هذا أحد الادعاءات التى يصعب التأكد منها، فليس هناك شئ مكتوب يؤكده، ولكن الأمر لا يتعدى القول بأن السندباد البحرى كان شخصا من صحار.

وطبقا لما هو مكتوب، فإن السندباد نجل تاجر ثرى بدد ما ورثه عن أبيه بعد وفاته فى حياة اللهو مع أصدقائه اليافعين، وعندما نضب معين ثروته الشخصية باع آخر ممتلكاته ودخل ميدان الاستثمار التجارى وبدأ يعمل تاجراً مغامرا فى البحر. ويقول كتاب (ألف ليلة وليلة) إن السندباد عاش وتاجر فى بغداد، وكانت كبرى مدن العالم العربى آنذاك وعاصمة هارون الرشيد، وكان الخليفة شخصية لامعة بدرجة شبه خرافية. لذا، فإنه كان من عادة رواة الأزمنة المتأخرة أن يلصقوا بحكم هارون الرشيد روايات عن مغامرات كبرى وأعاجيب تشمل بطبيعة الحال أعمال السندباد البحرى البطولية. لذا، فإننى وجدت أن هناك مجالا لإثارة الفضول بأن السندباد لابد أن يرتبط فى عمان بمدينة صحار، وقد تولى ذلك أشخاص لم يدركوا الصدفة التاريخية بأن صحار كانت المدينة التجارية القائدة فى وقت كانت حكايات السندباد قد تم جمعها. فهل هذا يعنى أن السندباد البحرى كان حقا تاجرا صحاريا، وأن مقره وأعماله البطولية قد نقلت قرنا لاحقا لتزامن فترة حكم هارون الرشيد؟ أم أن السندباد كان من صحار وذهب للحياة فى بغداد؟

إن الإجابة تكمن فى العملية الفعلية للأساطير، وهى الطريقة التى يصوغ بها رواة القصص شخصية السندباد، ومن المحتمل ألا يكون هناك شخص واحد مفرد هو السندباد. ويبدو أنه كان هناك تاجر عربى شهير يتاجر مع الخارج، وعن رحلاته كتب العديد من الروايات، وهكذا أظهرت شخصية البطل. وهذا هو التطور الطبيعى لدورة القصص؛ إذ تؤخذ أعمال شخصية حقيقية ويبالغ فيها وتزين ببطولات أشخاص آخرين حتى تتجمع الروايات وتقدم على شكل قصة مسلسلة. وكانت هذه هى الطريقة التى خلقت بها كل من رحلتى أوليسيس وسان برندن البحرية، ويبدو أن هذا الأسلوب هو ذاته الذى اتبع فى كتابة رحلات السندباد البحرى والتى شارك فيها تجارب تجار صحار مع البلاد الأخرى (٢١/٢٢).

لا مجال إذن لأدنى شك فى أن تيم سفرن فى الشاهد السابق يعى وعيا كاملاً جل العمليات التخيلية والتاريخية والجغرافية، وأخيرا الأنثروبولوجية، التى تقترح البحث فى أركيولوجية معرفية يمتزج فيها الأسطورى بالواقعى، بعد أن ترسخ العنصر الأول واندثر الثانى، بعد تواطؤ الجميع على تغييبه لصالح متعة «احك حكاية وإلا قتلتك» فى (ألف ليلة وليلة).

فهل هى الليلة الثانية بعد الألف تلك التى يحاول تيم سفرن استعادة بعض مشاهدها من خلال النمط الأكثر ترسخا فى المخيلة الشعبية العربية والعالمية؟

لماذا جاءت المبادرة الاستعادية: (إيرلندية/ عمانية)ـ استكشافية / موروثية لا تكتفى باستعادة مشاهد الواقع قبل ألف عام، بل توثيقا للرحلة الثامنة التى لم ينجزها السندباد البحرى، وكان على الرحالة الحالى من هنا الحديث عن (معاصرنا السندباد البحرى) كما تحدث بارت عن ما أسماه (معاصرنا راسين).

إن اليد الثانية ـ من منظور أنطوان كومبانون ـ تتعامل مع النص التسجيلى للرحلة باعتبارها نوعاً أدبياً متميزاً بطابع المعارضة ونمطا صورولوجيا تتحدد معه علاقات (أنا الموروث الحكائى) فى مواجهة (الآخر الميثى الغرائبى).من ثم، يعتبر تيم سفرن ـ عن ملاحظة واستقراء:

«أن السندباد كان رمزا للظاهرة النادرة للعمل البحرى العربى بالطريقة نفسها التى استخدمها المؤلف فى مغامرات السندباد سواء كانت حقيقية أو خيالية».

ويشير كتاب (ألف ليلة وليلة) إلى قيام السندباد بسبع رحلات. وفى كل رحلة تغرق سفينته أو يواجه أخطارا، وتقذف به الأمواج بطريقة أو بأخرى بعيدا، فيقوم ضد رغبته بإحدى المغامرات. وهذه الحيلة والصورة البلاغية فى السرد قد مكنت الراوى من تحويل مادته إلى مسلسل جذب انتباه الجمهور يحدث وراء آخر، يقرر فيه تيم سفرن:

« والآن، لقد اقترحت القيام بحركة عكسية، أى القيام برحلة واحدة لمعرفة كيفية الربط بين العناصر المختلفة فى الروايات وربطها بتلك الأيام العظيمة التى شهدت التوسع البحرى العربى. وهنا ظهرت حقيقة واضحة: فعند إعادة قراءة كتاب (ألف ليلة وليلة) كان واضحا أن الكثير من الأماكن بطول الطريق البحرى المتجه من الخليج العربى شرقا. وليس الأمر مصادفة أن ذلك الطريق البحرى كان هو الإنجاز الضخم للملاحة العربية الأولى، وكان ذلك الطريق يمتد حوالى ستة آلاف ميل عن طريق سيلان وجنوب شرقى آسيا إلى مدن الصين الأسطورية.

وعند هذه المرحلة بدأت أتحقق من مدى خطورة المشروع؛ فهذه الرحلة ليست كرحلة برندن فى مركب صغير مكشوف استطاع

بضعة أصدقاء صنعيه: إن رحلة السندباد كانت أكثر طموحاً إذ إنها استلزمت بحثا وتخطيطا وبناء سفينة ضخمة، إن ذلك قد احتاج مكانا لبناء السفينة وميناء مناسباً لها ومجموعة كبيرة من البحارة للإبحار بها، ويجب أن يكون على ظهرها كمية كافية من المواد والأدوات للحفاظ على استمرار وجود مركب من القرون الوسطى فى البحر لمدة ثمانية شهور على الأقل، مع كمية من المؤن والماء تكفى كل مرحلة من مراحل الرحلة. وإذا كان الهدف الأساسى من القيام بهذه الرحلة هو تسجيلها بدقة، فإنه كان من الضرورى وجود مصور سينمائى ومسجل للصوت، وكان لابد من الحصول على أفراد يستطيعون تسيير مركب شراعى عربى، وقبل كل ذلك كان من الضرورى الإلمام بقدر من اللغة العربية، ولم تكن هناك نهاية لقائمة المطالب، كذلك فإننى أعترف بأن المغامرة كانت ضربا من المخاطرة، وقد قادنى البحث إلى الحقيقة التى تثير القشعريرة بأنه فى السنوات الأولى من هذا القرن، فإن سفينة عربية واحدة من بين عشر سفن عجزت عن الوصول إلى الممرات عبر المحيط الهندى واختفت فى مياه البحر، وكانت الرحلة إلى الصين فى عصر السندباد تعد أمرا خطيرا حتى إن الربان المتمرس الذى يعود سالما كان يعد بحارا نادرا. وإذا كانت رحلة ناجحة إلى الصين تمنح صاحبها ثروة تدوم مدى الحياة، فإن فرص النجاح المتاحة لمثل هذه الرحلات كانت نادرة، فكثيراً ما فقدت سفن ولم تعد إلى موانيها وكانت الخسارة رهيبة» (١٢/١٣).

يقدم الشاهد دلالات عدة على تصورات قبلية وبعدية للرحلة السندبادية، على أساس أنها تتوزع أصلا بين الحقيقة والخيال، فما بالك باستعادة هذه الثنائية فى القرن العشرين، طبقا للمواصفات التى قدمها المؤرخ الجغرافى والرواى الشعبى والمنجز المعاصر.

فالقيام بالحركة العكسية يربط الحاضر بالماضى مع احتفاظه بالبعد المعرفى والزمنى اللذين لا يمحيان الفوارق بين الاثنين، لأن هذا التشديد على الفاصل هو ما يعطى للرحلة والسندباد والمكتشف القيمة الحضارية، فى تفوق عصرنا على عصورهم ـ السابقين ـ ويجعلهم قابلين لتأويلات عصرنا، دون أن نكون قابلين لأدنى تصورهم عنا، وإلا ما الفائدة من استعادة مصائر وبصائر السابقين إذا لم يكن فى تجربتهم ما يجعلنا نتفوق عليهم، حتى فى تقليد وسائلهم البدائية فى التنقل عبر مركب سندبادى ـ لم يدخله أى مسمار واحد ـ يفتقد حوافز السندباد البحرى وغايات مواجهته للمصائر المجهولة.

وتكمن أنثروبولوجية الرحلة عند تيم سفرن فى هذا الجمع بين شتى العناصر المعرفية، منها:

- احتواء أطروحة (ألف ليلة وليلة) الميثية.
- تمثل كل الأدوار البحرية والحرفية والثقافية للرحلة.
- استحضار سياقات القرون الوسطى بكل أبعادها.
- جعل المغامرة المحك الأساسى لأى تركيب معرفى جديد.
- إيجاد تشكيلة بشرية على ظهر القارب ذات قدرة عصامية.
- تدوين الرحلة بشكل مخبرى يمتزج فيه العلم بالإحساس الفردى.

ويظهر أن المدونة التى تقدمها الرحلة، تكاد تجعل من نفسها قصة فى القصة عند تيم سفرن، كأصل جديد، يقتبسه صنع الله إبراهيم ويطلق عليه (رحلة السندباد الثامنة)، إلا أن الرحالة الإيرلندى يريدها (قصة أخرى):

«وكان فى استطاعتى أن أعمل علما لرحلات السندباد مثلث الشكل، قرمزى اللون بطول خمسة أقدام، وكان ذيل العلم

المتشعب يهتز حتى يمكن رؤية شعار الطائر الذهبى طائرا. وقد تذكرت آخر مرة كان يعلو فيها هذا الشعار الذهبى عندما بدأنا الإبحار من مسقط، وتبين لى أنه إذا قدر لى وللبحارة النجاة، وأن نصل إلى شاطئ كانتون، وأنه إذا نجحت الرحلة، فإن الشكر يوجه لله على عنايته برحلة السفينة العمانية صحار التى جعلت من رحلتنا شيئا حقيقيا. والآن فإن رحلتها كما هو الحال فيما يختص بمغامرات السندباد السبعة.. أنها قد تصبح قصة أخرى» (٣١٢).

لم يكن تيم سفرن يدرى أن (القصة الأخرى) ستصبح بدورها قصة ـ القصة المقتبسة، وأنه سيصبح بطلها ـ فوق كل ذلك ـ فى الشريط المصور، بوصفه يتقمص شخصية السندباد البحرى ويجرب (جهاز الكمال) ويقرأ (الفوائد فى أصول البحر والقواعد) لابن ماجد. إنه بطل بطولات المتخيل والواقعى/ الميثى والحقيقى، فى العمل القصير لصنع الله إبراهيم، الذى نميز فيه ثلاثة خطابات:

- الخطاب التقريرى التوثيقى.
- خطاب البالونات التى يفترض فيها الحوارية.
- الخطاب الإيقونى لرسام تحت الطلب.

وتأتى هذه الخطابات المركبة متداخلة أحيانا، ومتقاطعة مع قصة السندباد أحيانا أخرى فى اللوحتين: (٤/٣).

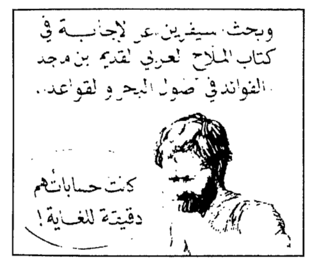
فرسام قصة الشريط المصور لا يرسم النصف الأعلى للسندباد، بل يستبدل به قائد الرحلة ـ المحاكاة، إلى جانب بحار عمانى فى اللوحة (٣)، التى يظهر فيها تيم سفرن وهو يجرب جهاز الكمال.

أما فيما يتعلق بتصور اللوحة (٤)، فيبدو فيها تيم سفرن مختلفا فى ملامحه عن الصورة فى اللوحة (٣) وهو خطأ قد لا يغتفر للرسام.



لوحة رقم (٣)

لوحة رقم (٤)



يتبين أن مضمون رحلة تيم سفرن هو المادة التى ينهل منها كاتب السيناريو فى اللوحات معيدا صياغتها بنوع من الأمانة التوثيقية. كما تبرز من مقارنة بين نصى (الرحلة/ السيناريو)، (السابق/ اللاحق)، الأبعاد المضمونية. ففى مذكرات الرحلة نجد ما يذكرنا باللوحة (٣):

- «بعد قراءة ما دونه ابن ماجد فى كتابه «... وجدت العلاقة واضحة»(١١١).
- «وكنت قد اصطحبت معى نسخة من كتاب ابن ماجد وأصبح الآن دليلى فى

اختيار الوسائل التى اتبعها العرب القدماء فى الإبحار...»(١١٠).

وتضيع حكايات السندباد البحرى وسط تماهى الخطابات (الرحلة/ السيناريو/ الإيقونة)، وتقمص الأشكال والأجناس والقوالب البلاغية مقاصد تتوزعها خلفيات فكرية عدة.

نحن إذن أمام أربعة مستويات من تمثل حكاية السندباد البحرى:

ـ الأصل الحكائى للحكايات السبع فى نص (ألف ليلة وليلة).

ـ التمثل الاكتشافى للرحلة الثامنة فى عمل تيم سفرن (رحلة السندباد).

ـ محاكاة الرحلة السابقة ومعارضتها بجنس قصة الشريط المصور (المصرى).

ـ اقتباس الأصل الحكائى لبعض حكايات السندباد وتحويل مسارها إبداعيا فى التجربة الجزائرية.

لهذا، ستجد مقاربتنا لدوائر متخيل (الأصل/ التمثل/ المحاكاة/ الاقتباس) الكثير من التقاطعات والتطابقات والتداخلات والتجاوزات، فى محاولة كل كتابة أو إيقونية التحول إلى أصل بالنسبة إلى متلق لا تهمه العودة إلى التحقيقات فى الأولى أو اللاحق عليها.

من ثم، لن نحافظ على وحدة العمل فى النصوص التى نقترح مقاربتها، بل نتعامل معها من خلال تجزيئية تسمح بمقارنة وموازنة هذه الجزئيات، التى تمكننا من إدراك الإنتاج واستعادته عبر قنوات أجناسية وأخرى وجودية، تتقصى حدود المغامرة فى تعارض مع تقصى حدود الإبداع والتلقى.

المستوى الثانى: تماهى ثلاث كتابات

نقصد هنا بتماهى الكتابات هذا التداخل والتقاطع والتناص الذى تنخرط فيه كتابة الكتابة وإعادة تشغيل المحكى، فى تقريب للأصول إلى أقصى درجات استيعابها فى الأجناس التى تتوزعها: (الحكاية/ الرحلة/ الشريط المصور)، وهى انتقالات ليست اعتباطية كما أنها ليست مجرد مضامين يتم نقلها حرفيا؛ فهى فى الحكاية مجموعة روايات يتوزعها الشفوى والتدوينى. أما فى مجال الرحلة فيتقاسمها الهم الأنثروبولوجى وفن كتابة المذكرات الشخصية، بينما ينحو الشريط المصور إلى نوع من بيداجوجية شبه تعليمية، تتنازعها سلطتان: الإيقونية والنصية.

وبما أن النص الحكائى فى (ألف ليلة وليلة) مدون ولا يحتاج إلى تعليق حول مستكملاته النصية التى يحكمها التداول، فإننا نقف هنا على تمثلاته فى تجربة استعادة كتابته فى رحلة تيم سفرن: (كرحلة/ أنثروبولوجية) يقدم فيها الرحالة الحكاية الأصلية من منظور تلخيصه فى الترجمة الإنجليزية أولا، ثم يختمها بفقرة يقابل فيها بين المظاهر الميثية والواقعية الحالية عبر امتداداتها الزمنية والإنسانية، من خلال ثمانية نماذج:

النموذج الأول: السندباد فى حضرة الرشيد

يقول تيم سفرن:

«وطبقا لحكايات ألف ليلة وليلة فإن السندباد البحرى عندما عاد إلى بغداد أحضر معه خطابا من الملك العظيم إلى هارون الرشيد، ومعه هدايا ثمينة: كأس مصنوعة من ياقوتة ويبلغ ارتفاع الكأس تسع بوصات مزينة باللآلئ، وسرير مغطى بجلد الثعبان الذى ابتلع الفيل، وعليه بقع يبلغ حجمها حجم الدينار، ويحتوى على سحر بأن من يجلس عليه لا يصاب بأى مرض، ومائة مثقال من الخشب العطرى، وفتاة من الرقيق تشبه القمر المنير!

واستدعى السندباد البحرى أمام الخليفة وأخذ يروى لهارون الرشيد كيف أن ملك سرنديب ظهر فى مواكب رائعة جدا، فكان يطوف فى عاصمته ممتطيا فيله الخاص الذى يبلغ ارتفاعه ١١ ذراعا (أى خمس ياردات ونصف ياردة) ومحاطا بعلية القوم وضباطه، وأمامه حامل الرمح يحمل رمحا مذهبا وخلفه حامل الصولجان يحمل هراوة ذهبية، رأسها عبارة عن زمردة طولها تسع بوصات وسمكها قدر إبهام رجل.

وكانت الكوكبة التى تحيط بالملك ـ كما يقول السندباد ـ تقدر بألف فارس يرتدون ملابس مطرزة بالقصب والحرير»(١٨٩).

وتنتهى حكاية الرحلة فى هذا النموذج الأول، لتنفتح على تأويل الرحلة من المنظور التحقيقى:

«ولا تزال مواكب سرنديب قائمة ولكنها اتخذت شكلا حديثا. وفى الوقت الحاضر، فإن هذا الموكب التقليدى يشرفه كل شهر هيئة من نساك سيريلانكا البوذيين، وقبل يومين من إقلاع صحار من سيريلانكا شاهد بحارتها أحد هذه المواكب حيث كان يطوف فى الشوارع المظلمة، وكان تأثيره على البحارة أشبه بالسحر، وكان الراقصون حول النار تغطيهم الأوساخ»(١٨٩).

يشدد الشاهدان عند تيم سفرن على تقديم عينة حكائية تستهدف تحقيقا يعاين أبعاد الميثى فى الواقعى، واستمرارية هذا الميثى بعد ألف سنة، فهل من وظيفة التعليق موضعة الحدث وتقرير حقيقته أو ميثيته ؟

ماهى إذن متعة المتلقى مع (معاصرنا السندباد) ؟ هل هو تشابه لذة الحكى ومتعة استعادة المغامرات والمخاطرات فى جنوب آسيا؟ يبدو أن إنقاذ المتخيل الميثى من الضياع والعمل على استعادة الموروث وإعادة تشغيله كان الهم الأساسى فى أطروحات وأجناس الأدب وتقاطع المعارف من حيث هى حافز لتيم سفرن، من جهة، كما هو مقصد سيناريست ورسام الشريط المصور من جهة ثانية، فى محاولة ترجمة وصول السفينة صحار إلى سيريلانكا وسيرنديب، من خلال تخصيص اللوحة (٥) لاختراق الفضاء الذى أنجز به السندباد أهم مغامراته. إلا أن الحافز الإيرلندى والمصرى لم يتعديا الواجهة البارزة فى حكى (الرحلة/ السيناريو/ الإيقونة).

ففى مشهد اللوحة (٥) ينجز تمثل الحكى بطريقتين: (تقريرية/ تنميطية)، (انظر اللوحة أسفل الصفحة):

النموذج الثانى: السندباد فى وادى الماس:

وكعادة الرحالة تيم سفرن، فهو يسوق ملخص النص ـ النموذج أولا ثم يعود إلى التعليق عليه من الوجهة التى يرتضيها له، مستهديا فى ذلك بالكشوف العينية ـ المدونة:

«وفى إحدى مغامرات السندباد البحرى وجد تفسيرا معقولا فى سيريلانكا، وربما كانت أكثر المغامرات شهرة، وهى مغامرة وادى الماس. وتبدأ أحداث المغامرة فى الرحلة الثانية، إذ وجد السندباد نفسه بعد غرق زملائه،

لوحة رقم (٥)



وحيدا على جزيرة مهجورة، وشاهد بيضة هائلة الحجم، هى بيضة الطائر الضخم الخفى الذى يطلق عليه العرب اسم (الرخ). وعندما عادت أنثى الرخ ربط السندباد نفسه فى إحدى رجليها وطارت به إلى مكان طعامها فى واد بعيد حيث تتغذى أنثى الرخ على الحيات الضخمة التى كانت تطوف فى كل اتجاه. وحاول الوصول إلى مأوى لقضاء ليلته فيه، فوجد كهفا استطاع إغلاقه بصخرة مستديرة.

ولفزعه البالغ الشديد شاهد حية ضخمة تحتضن بيضها داخل الكهف، وقضى ليلته فى حالة من الذعر، وإذ شق طريقه فى الصباح للخروج من الكهف وهو يترنح من الخوف والجوع، فانتابه الذعر إذ وجد جثة حيوان مقبلة نحوه وسقطت على الأرض أمامه. وقد تذكر أنه سمع كيف أنه فى بعض المناطق الجبلية النائية الشديدة الانحدار كان تجار اللالئ يجمعونها بقذف جثث حيوانات تلتصق بها اللآلئ، وتأتى الطيور الجارحة تلتقط تلك الجثث وتضعها فى أعشاشها حيث يستطيع التجار التقاط اللآلئ.

وأخذ السندباد الواسع الحيلة يملأ جيوبه باللآلئ ولف حول جسمه الكثير من الأحجار الكريمة، وربط نفسه أسفل جثة ضخمة بقماش عمامته. وهناك حياه التجار المسلمون على نجاته التى تثير الدهشة...» (١٨٥-١٨٦).

وتأتى لازمة الحكاية - التلخيص - الترجمة فى شكل تعليق تحقيقى يتوزع بين المؤرخ القزوينى والرحالة فى مذكراته:

«إن قصة وادى اللالئ وكيفية استخراج الأحجار الكريمة عن طريق قطع اللحم إنما هى فكرة أخرى التقطها القصاصون العرب من مصادر أخرى. ولكن الكاتب القزوينى الذى جمع الكثير من روايات الرحالة فى القرن العاشر يقول إن هذا الوادى فى سرنديب.

وحتى اليوم فإن كمية ضخمة من الأحجار الكريمة تستخرج من سيريلانكا، والطريقة التى تستخرج بها قد تفسر العديد من مظاهر مغامرات السندباد، فالأحجار الكريمة الحقيقية لا توجد الآن فى سيريلانكا» (١٨٦).

نجد أنفسنا فى هذا النموذج الثانى أمام مجموعة إغراءات؛ فالرحالة - المكتشف يرجع أصول استخراج الأحجار الكريمة - كما قام بها السندباد - إلى مصادر أجنبية، من جهة، ويموضع مغامرات السندباد فى سرنديب حسب المصادر القديمة للقزوينى، من جهة ثانية. والإغراء نفسه يقود تيم سفرن إلى تفسير مظاهر مغامرات السندباد من طريقة إستخراج سيريلانكا الأحجار الكريمة الآن بعد كل هاته القرون. وتخضع مستويات تأويل التأويل إلى طريقة استعادة الرحلة واعتماد الرصيد الثقافى الذى يقود أحيانا إلى المبالغة فى تفسير الميثى والحكائى بطابع واقعى وتبسيطى يتحقق فى أحداثها، بينما لا تفتقر مغامرات السندباد إلى هذا النوع من الوساطات الخارجية، لأنها فى حاجة إلى قراءة من الداخل، على شاكلة ما قام به بتلهايم فى تحليله لقصص الجن، أو فلاديمير بروب (مورفولوجيا الحكاية)، لأن المحددات الوظيفية فى تناقل الأحداث والزيادة فيها وطريقة تداولها بين الجمهور أو خلال فترة بعينها، هى ما يقرب البعد المعرفى فى مغامرات السندباد، لذلك تظل قراءة تيم سفرن لهذا النموذج من (الليالى) قراءة ذات أهمية محدودة، برغم اختراقها لقرون من الفواصل التاريخية والأدبية والجغرافية.



لوحة رقم (٦)

لوحة رقم (٧)

ويخيل لنا أن الاجتزاءات والانتقاءات كانت بالمرصاد لحكايات السندباد الأصلية فى (ألف ليلة وليلة). من ثم فقد استهوت الرحالة الإيرلندى كليات المغامرات، متخليا عن أغلب التفاصيل المكونة لجوهر الحكى فى تقاليد (الليالى).

أما قصة الشريط المصور عند الكاتب المصرى، فإنها برغم اقتفائها مسار رحلة الإيرلندى، تعاملت معها من خلال التوقف عند محطات بارزة ومشاهد كبرى، وهذا ما جعل قصة الشريط المصور تركز ـ فى هذا النموذج الثانى ـ على لقطة ولوحة واحدة، خاصة بطائر (الرخ) والسندباد لاغير.

وعلى خلاف ذلك، قامت قصة الشريط المصور الجزائرى، عند عيدر محفوظ، بتوسع فى عرض مشاهد من مغامرات السندباد، وهى تقدم: (بيضات الرخ/ طائر الرخ/ السندباد/ مغارة الماس/ الأفعى الشبح)، كما يتوسع فى رسومها وبالونات الحوار، بشكل يؤسس للفن التاسع، مستعيدا بذلك متخيلا حرا للموروث الحكائى والشعبى للسندباد المعاصر.

وتكتفى قصة الشريط المصور عند الكاتب المصرى بمشهد مختزل يجمع بين سفينة صحار عند الإيرلندى، وطائر الرخ فى حكايات (الليالى). ويقدم ذلك من خلال لوحتين: (٦) و (٧)، إذ يظهر فى (٦) قائد السفينة الإيرلندى ـ مجسدا السندباد ـ وهو يتحسر على قلة الماء فى السفينة... أما اللوحة (٧) فتمثل طائر الرخ فى شكل مهيب باعتباره منقذاً، لا للسندباد، بل لربان السفينة. وبذلك يتدخل خيال الرسام ليجعله محلقا فوق السفينة، وهو تحويل وتكييف للمسار الحكائى، وخروج عن متعارف الحكائى ـ إيقونيا ـ والرحلة معا، أى أن الانزياح الكتابى والإيقونى برغم محدوديته يجمع ما بين اللوحتين معا (٦/٧) فى شكل بالونين متداخلين: الأول يقرر حرج الموقف، والثانى يسمح بتصور معجزة الإنقاذ الفردى، الذى لا يراعى وضعية البحارة، بقدر ما يترك للقارئ متعة تمجيد المصير الفردى الخارق.

ونلاحظ هنا أن رسوم صورة قائد السفينة تتغير ملامحها من لوحة إلى أخرى ـ دونما إحساس من الرسام بالتناقض ـ مع ما يحدثه ذلك من أثر سلبى على المتلقى، حتى لو كان ذلك متعمدا، وهو ما لا يتضح أثره ـ لأن وحدة البطولة والبطل الإيقونى تتطلب ترسيخ

ملامح الخوارق من خلال إضفاء طابع التلاحق والتنامى للقدرات الفسيولوجية والإيقونية والسينوجرافية.

ويظهر هنا أن الرسام لا يستوعب مواقف القصة المصورة، بقدر ما ينجز مضامين كتابية، أو أن التنسيق بين الشريكين: (الرسام/ الكاتب) انطلق من توزيع العمل، لا من عضويته.

وعلى عكس الكاتب المصرى، نجد أن الجزائرى عيدر محفوظ فى (مغامرات السندباد البحرى) يجمع مابين الإيقونى والكتابى، متفوقا فى الأول وجاعلا منه أساس جنس الفن التاسع، فى تخلص واضح من الأصل الحكائى فى الاقتباس، ومغلبا الإيقونى على الكتابى. ويتم كل ذلك من خلال لونين: (الأبيض/ الأسود)، إذ يظهر السندباد إلى جانب بيضة الرخ البيضاء قزماً تحت جبل، مما يدفع المتلقى إلى استقبال أفضل للميثى فى قصة الشريط المصور.

ولا يكتفى عيدر محفوظ بلوحة واحدة لمشهد بيضة الرخ، بل يقدمها ـ فى شكل طولى ـ ثلاث مرات عبر ثلاث لوحات، كما أنه يتعمد عدم تقديم البيضة فى شكلها المكتمل، بل يقتصر فى اللوحة (٨) على أكبر جزء منها ـ وإخفاء الجزء الأصغر. وفى اللوحتين: (١٠/٩) نشهد طوليا نصف البيضة، وفى كل لوحة يظهر السندباد فى شكل طفل صغير: (يلمس البيضة؟ يتركها خلفه/ يقف أمامها مشدوها). ويقتصر السيناريو على اللوحتين (١٠/٨)، فتتحدثان عن البيضة بضمير المذكر:

لوحة (٨) : «حقا إنه أملس وصلب كالرخام».

لوحة (١٠) : «ياله من حجر غريب».

لم يتفوه السندباد باسم البيضة، بل اعتبرها أعجوبة (ملساء/غريبة) وسط حصى وأحجار توحى بوجوده وسط خلاء. وبدل أن يتكلم السندباد، فهو يصدر بعض

لوحة رقم (٨)

لوحة رقم (٩)

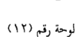
لوحة رقم (١٠)

الأصوات المبـهـجـة أى اللوحـتين (١١/١٢):«بلف... بلف... بلف» التى يكتبها الرسام بطريقة مثيرة يتدخل فيها السيناريست بأحجام مختلفة؛ بحيث يضعها فى أوضاع عمودية متداخلة توحى بالحيرة والتعجب. كما تبدو علامة الاستفهام داخل بالون الحوار بشكل يستغنى فيه الإيقونى عن الكتابى، ويحوله إلى تكرار – بلاغى – لفظى« بلف: سبع مـرات» فى اللوحـة (١١) «بلف: مـرتين» فى اللوحـة (١٢). من هنا، يسلط الإيقـونى الأضواء كلها فى اللوحتين معا على السندباد فى شكل مكبر بالنسبة لحجمهما، إذ يبرز وجهه مستطيلا تكلل رأسه عمامة، فدائرية الرأس واستطالة الوجه والقـميص الأسود والبنطال الأبيض هى العلامات المميزة التى يظهر بهـا السندباد فى كل الأوضـاع والمواقف داخل اللوحـات (٨/ ٩/ ١٠/ ١٢/ ١٤/١٦/ ٢٠/ ٢١ /٢٢/٢٣/٢٤/٢٥/٢٧/٢٨/٢٩/٣٠/٣١/٣٢/٣٤/٣٥ /٣٦/٣٧/٤٤/٤٦/٤٧)، ونحن نجد فى جـمـيـعـهـا مـلامح ومظاهر واحـدة لبطولة السندباد البـحـرى، على خلاف تغيـراته فى قصة الشريط المصور فى التجربة المصـرية، لأننا نتـذكـر دائمـا صـورة مـيكى وتان تان والسوبرمان من مجرد إلقاء نظرة خاطفة على غلاف أو ملصق أو شاشة، فـمـا بالنا بعـمل يفـتـرض فيـه الوحدة العضوية لا التعدد التنويعى.

لوحة رقم (١١)

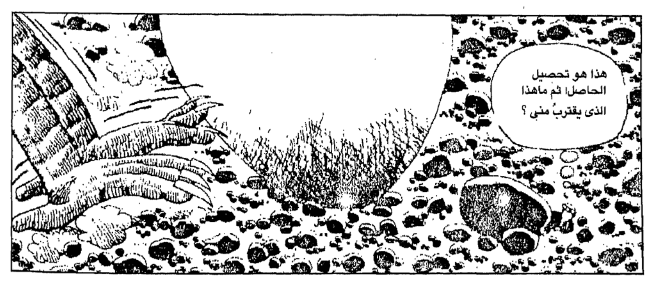


لوحة رقم (١٢)





لوحة رقم (١٣)



أما فى اللوحة (١٣)، فيعكس مفهوم تقديم بيضة طائر الرخ؛ فبدل أن تقدم طوليا يلجأ الرسام إلى تقديم عرضى لها، إذ لا يظهر منها سوى الجزء السفلى الذى يسود الرسام قاعدته بظلال سوداء، ويقترب منها طائر الرخ بأظلاف غريبة لحيوان خرافى على يسار اللوحة، بينما يشير بالون الحوار إلى اقتراب الخطر من السندباد، فى شكل خطاب يجمع مابين التقرير والسؤال:

ـ «هذا هو تحصيل الحاصل! ثم ماهذا الذى يقترب منى؟».

ولا يتوقف الكاتب ـ الرسام فى هذا النوع من الخطابات، لأن اهتمامه منصب على إعطاء اللوحات حياتها المتميزة، من خلال رسم دقائق المحيط، للإيحاء بضياع السندباد بشكله الفولكلورى الذى يعنى الحذق والنباهة، أكثر مما يعنى القوة الجسمانية أو الهندام العادى، فهو ليس البحار ـ المعروف، كما تقدمه الأعمال السابقة، ولكنه مجرد تاجر ـ شاطر، وهذه هى الصورة التى يلقيها عيدر محفوظ فى روعنا، ويرسخها فى مشاهد الشريط المصور.

والمقارنة بين طائر الرخ فى اللوحة (٧) من قصة الشريط المصور المصرى واللوحة (١٤ مكرر) من القصة الجزائرية، تجعل من الأولى أكثر توفيقا من الأخيرة التى تقدم هذا الطائر فى شكل وديع أقرب إلى الدواجن منه إلى الكواسر، قد لا يحمل السندباد المتخفى وراء بيضته على الخوف منه، خاصة أن الليلة (٥٤٤) من الحكاية الخامسة تصف بيضة الطائر فى خطابها السردى بأنها: «قبة عظيمة بيضاء كبيرة الحجم...»، كما تصف الطائر الميثى، ضمن أجواء حكى (الليالى) بشكل مهول، يمتزج فيه الكونى بالسردى:

«وإذا بالشمس قد غابت عنا والنهار أظلم وصار فوقنا غمامة أظلم الجو منها فرفعنا رؤوسنا ننظر ما الذى حال بيننا وبين الشمس فرأينا أجنحة الرخ هى التى حجبت عنا ضوء الشمس، حتى أظلم الجو...».

وبرغم نشر الرسام لجناحى الطائر على عرض الصفحة، فإن شكله لا يوحى بالوصف الذى تقدمه الحكاية الخامسة للسندباد فى (ألف ليلة وليلة).

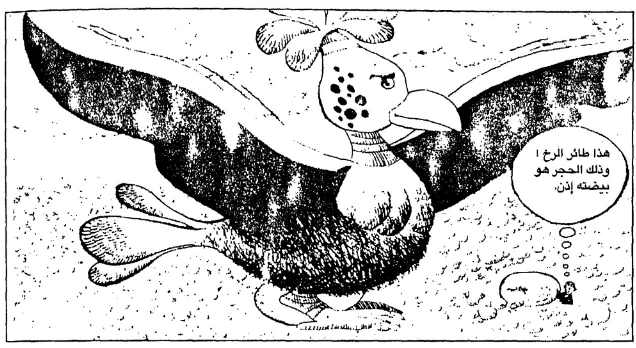
وإذا كانت حكاية (الليالى) تجعل البحارة يعتدون على بيضة الرخ بتكسيرها وذبح فرخها، مما أثار مطاردة طائر الرخ لهم على ظهر القارب، ورميهم بحجر ضخم، فإن رواية قصتى الشريط المصور عند المصرى والجزائرى تجعلان السندباد يواجه الرخ بوصفه منقذاً (من على القارب/ أو من فوق الجزيرة)، كما نجد رواية الجزائرى أقرب إلى واقع المتخيل، خلافاً لرواية المصرى التى تجعل الرخ منقذا لقائد السفينة فى عرض البحر.

ونلاحظ تحقق القصصية عند عيدر محفوظ على مراحل فى:

- اختفاء السندباد خلف بيضة الرخ.
- التماعة فكرة الهروب تشبثا بأهداب الطير.
- انتظار سقوط الليل لإنجاز المشاريع.
- العزم على استعمال الرخ فى انتقاله من الجزيرة.

ويتوسل عيدر محفوظ فى كل هذه المضامين بأشكال إيقونية تتوخى وحدة الفضاء المحيط بالسندباد فى كل اللوحات: (١٣/١٤/١٥/١٦) معتمدا على مقاسات أحجار تتفاوت فى احتلالها الفضاء، ضمن طبيعة قاحلة، يفسح فيها المكان للصورة على حساب الكتابة التى تتخلف وتنحسر فاسحة المجال إلى إيحاءات الصورة. ففى اللوحات الأربع نجد بالونات حوارية محدودة:

- لوحة (١٤ مكرر): «هذا طائر الرخ! وذلك الحجر هو بيضته إذن».
- لوحة (١٤): «على أن أطير من هذا المكان قبل أن يخرج إلىّ فرخه من بيضته ويلتهمنى».
- لوحة (١٥): «سأنتظر مجئ الليل... وأطير».
- لوحة (١٦): «هاقد آن الأوان!».



لوحة رقم (١٤ مكرر)



لوحة رقم (١٤)

لوحة رقم (١٥)

لوحة رقم (١٦)



ويبدو هذا الميل إلى الاختصار وتهميش الكتابة باعتباره مبدأ عاماً خطه عيدر محفوظ فى قصة الشريط المصور من حيث هو جنس أدبى ينتمى إلى الفن التاسع، متوجها إلى جمهور مزدوجى اللغة من جهة الأصل، وإلى الجمهور المعرب، من جهة الترجمة.

وإذا كان السندباد قد خطط للالتصاق بأهداب الرخ، فإن عيدر محفوظ يخصه بثلاث لوحات دون بالونات حوارية، وتبرز اللوحات مغارة ذات انحدار شديد، ففى اللوحة (١٧) نواجه ثنائية (السماء/ الأرض) وفى اللوحة (١٨) ثلاثية (السماء/ الرخ! الأرض) أما اللوحة (١٩) فيعود الرسام إلى ثنائية (السماء/الأرض)، مع اختلافات بسيطة فى ظلال المنحدر وتوسع حجم السحب وخفتها. فالمتلقى لن يعسر عليه تقييم تكرارية اللوحات بفروق قليلة متعمدة لتوليد عنصر الألفة. إلا أن اللوحات جميعها لا تكشف عن أى أثر للسندباد الذى سنصادفه فى:

- لوحة (٢٠): واقفا بقامته الكاملة إبرازا لبطولته وتشديدا عليها.
- لوحة (٢١): منبهرا يملأ وجهه كامل اللوحة، كتقنية تجعل من الجزء كلا.
- لوحة (٢٢): منحنيا على حجر الماس للفت الانتباه.
- لوحة (٢٥): إظهار كامل للقامة وهى على شفا السقوط على قفاها، افتقادا للتوازن.

والملفت للانتباه هنا هو تركيز بالونات الحوار على استصدار أصوات التحسر:

- لوحة (٢٢): « إيه.. إيه.. » : ضياع الكلام وحضور الصوت المبهم .
- لوحة (٢٤): «فر رررر»: تعبيرا عن افتقاد التوازن.
- لوحة (٢٥): « ..آ..آ..آ..آه»: إحساسا بالألم . ولا نحصل فى ست لوحات متتالية على أكثر من بالونى حوار فى اللوحتين (٢٠/٢١).

لوحة رقم (١٩) لوحة رقم (١٨) لوحة رقم (١٧)

ـ لوحة (٢٠): «وا أسفى على تلك الجزيرة الجميلة الخضراء».

ـ لوحة (٢٣): «الماس... وما الماس إلا حجرا لا أقل ولا أكثر!».

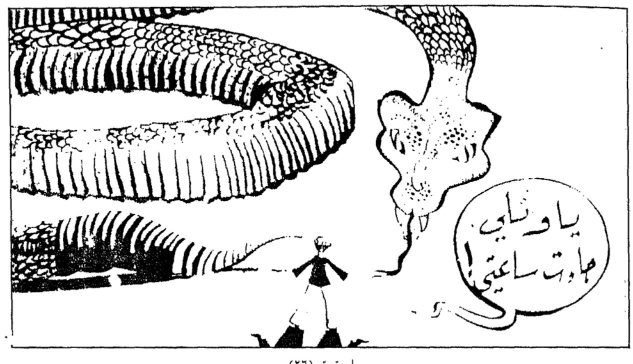
يتبين في الخطابين معا لبالوني الحوار السابقين توجيها للقارئ ـ المشاهد إلى حالة نفسية تتضح في تفحص ملامح تعبيرية لعيني وفم السندباد الذي لا يفرح للغنى ولا يرتاح للخضرة في عالم مليء بالخوف والهلع، مما يعكسه الرسام على قسمات الوجه باللوحة التي تفرغ ـ في بالونات الحوار ـ من الكلمات، المستبدلة بعلامات التعجب والاستفهام، بأحجام مختلفة.

وإذا كان عيدر محفوظ يخص الأحداث الكبرى بأكبر الأحجام، فإنه يفرد لوحة طائر الرخ بكل عرض الصفحة، ويتم الشيء نفسه في رسم أفعى مغارة الماس، التي تظهر السندباد وجها لوجه أمامها، فهو بين نابين وذيل، وببالون حواري واحد:

ـ لوحة (٢٦): «ياويلي جاءت ساعتي».

وحين يقرفص السندباد في اللوحتين (٢٧/٢٨) إيذانا بالاستسلام، فإن انحناءته في اللوحة (٢٩) تدل على الانصياع للقدر، أما عندما يرفع رأسه في اللوحتين (٣٠/٣١) فلكي يعبر رأسه عن وقع المفاجأة، التي





لوحة رقم (٢٦)

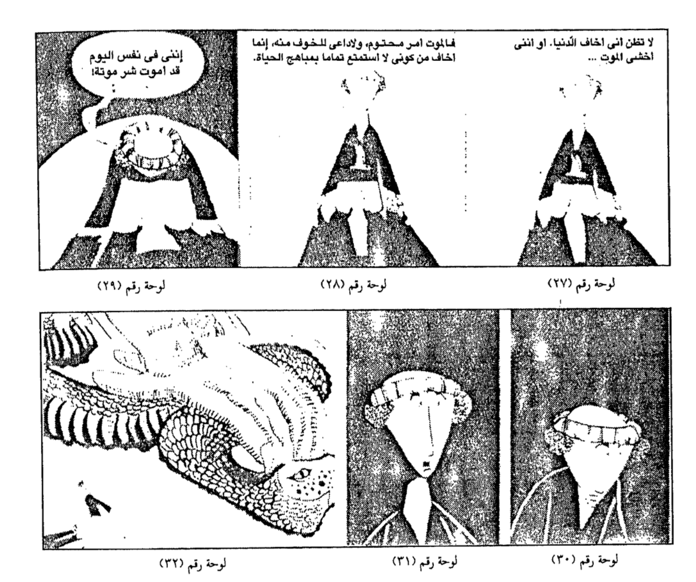
ينقض فيها الطائر على الأفعى فى اللوحة (٣٢)، وينظر السندباد إلى المشهد غير مصدق وقع مفاجأة الإنقاذ غير المحتمل، لذلك يلجأ الرسام إلى وضع السندباد جالسا على ركبتيه وهو لا يحتل أكثر من عشر حجم اللوحة.

ونلاحظ هنا عدم انفلات الشريط المصور من الميثات؛ فهو لا يتوقف عن ملاحقة الأجناس القديمة مع العمل على دمجها فى الأنواع الجديدة... فالشريط المصور فى (مغامرات السندباد البحرى) لعيدر محفوظ، ككل تخيل يقوم على الصراع الرمزى، هو صراع من نمط ميثى، ولا يمكن أن يوجد خارجه أو دونه. فالحكى الإيقونى يعد نتيجة لصراعات وتداخلات فنية بين مجموعة من خطابات مختلطة، يلعب فيها هذا الإيقونى دورا بارزا فى بلورة تجربة فن الشريط المصور.

من ثم، يمكن للفن التاسع من هذا المنظور، وفى هذه التجربة بالذات، أن يندرج ضمن نظام غير منسجم ومعقد، يصدر عن توفيق المغامرات بين شكلين تعبيريين يتطوران بطريقة مستقلة، باعتباره فنا يسمح باستعادة الحكى الموروث وتطويع تكيفه مع المتخيل المعاصر.

فباستعمال معطيات اللغة البصرية فى (مغامرات السندباد البحرى) يجدد الشريط المصور علاقته مع تقليد عريق من التواصل، عبر لوحات وبالونات حوارية، تنزع إلى استعمال الفضاء على أنه مسافة بصرية للتعبير عن حدوسات الفن التاسع، الذى يمتلك طاقات تعبيرية تمكن زمن الشريط المصور من اختراق وسائل تعبير جديدة وتقليد سيميائى خاص بالتعابير البصرية.

وتكون القراءة الإيقونية قواعد تاريخية خاصة، تغذى كفاءة المنتج والمستهلك للصورة، اعتمادا على المعرفة الجمالية والجمعية، التى تجعل للشريط المصور بلاغته الخاصة، ووسيلة تواصل كتابية إيقونية، تعزز سلطة الكتابى كالملصق الجدارى تماما. إلا أنه يتبين فى تلاحق لوحات هذا الفن وأشكال مشاهده تمثيلية لمقاطع مراحل متتابعة لمحكى أو فعل تتخلله عناصر متشابكة، تقتحم الشريط المصور فى هجانة سيميائية تلعب فيها الصورة الوظيفة المهيمنة. وبهذا يتحول الشريط المصور إلى (مغامرات السندباد البحرى)، ويصير إمكاناً فنيا، حتى دون تعاليق بالونات الحوار الكتابية، إلا أنها لا يمكن أن تكون كذلك دون رسوم.



لوحة رقم (٢٧) لوحة رقم (٢٨) لوحة رقم (٢٩)

لوحة رقم (٣٠) لوحة رقم (٣١) لوحة رقم (٣٢)

لقد كانت بالونات الحوار إبداعا قديما يصاحب رسوم القرون الوسطى التى اقتبسها الكاريكاتور السياسى، مع أن هذه البالونات الحوارية استعملها رسامو القرن التاسع عشر. وتضعنا قراءة خطاب بالونات الحوار فى العمل الجزائرى أمام نوعين من الكتابات، الأول وجودى فى لوحتين والثانى شعرى فى لوحات (٢٧/٢٨/٢٩):

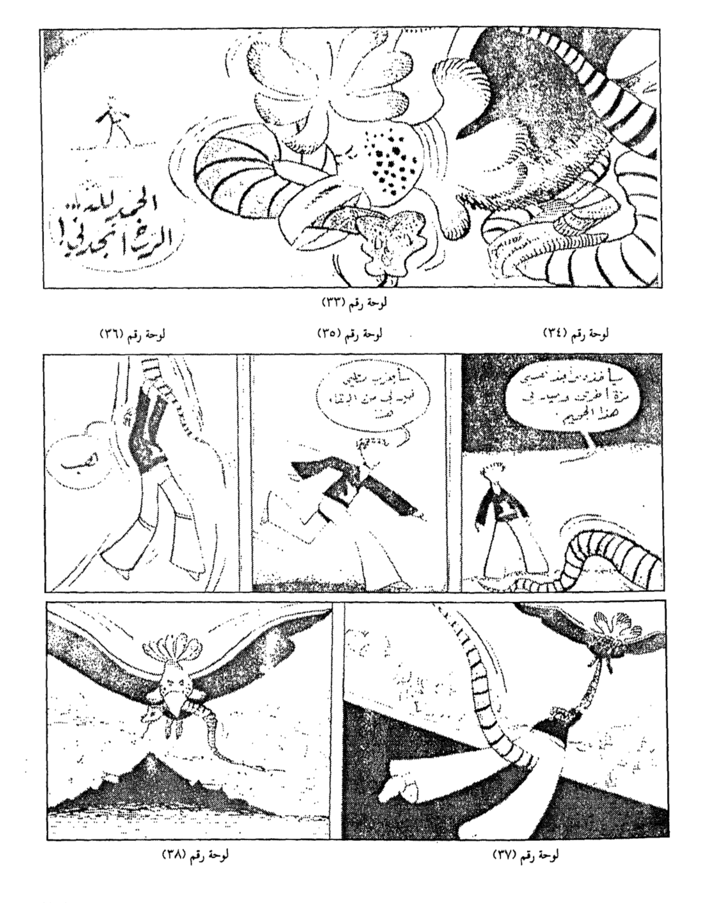
ـ لوحة (٢٧): «لا تظن أنى أخاف الدنيا، أو أننى أخشى الموت».

ـ لوحة (٢٩): «لم أفكر قبل اليوم قط فى أننى قد أموت شر موتة!».

أما اللوحة الثالثة فيلجأ فيها السيناريست إلى اقتباس من رباعيات الخيام:

ـ لوحة (٢٨): «فالموت أمر محتوم. ولا داعى للخوف منه. وإنما أخاف من كونى لم أستمتع بمباهج الحياة». فالمورث ليس حكائيا فقط ولكنه شعرى كذلك.

وتقدم اللوحة (٣٣) مشهد هجوم طائر الرخ على الأفعى، فى الحين الذى يظهر فيه السندباد فى أقصى الصورة غير مصدق لمشهد منقذ لا يدرك دهشة منقذه، لانخراطه فى الحركة اليومية واصطياد الجثث الخرافية فى



لوحة رقم (٣٣)

لوحة رقم (٣٤)

لوحة رقم (٣٥)

لوحة رقم (٣٦)

لوحة رقم (٣٧)

لوحة رقم (٣٨)

مغارة الماس والأفاعى. وتبرز اللوحة كيف يقبض الرخ بين فكى منقاره الضخم على الأفعى، ويعزز رسام الصورة هدفه السردى ببالون حوارى يقع تحت أقدام السندباد، الذى يقول فى اللوحة (٣٣): «الحمد لله.. . الرخ أنقذنى!»، وقد كتبها الرسام بخط غليظ وبارز. وتكاد اللوحة هنا تسقط ضحية مراتبية بين النصى والإيقونى. ففى الحين الذى تعطى فيه ثقافة النخبة للكلمة المطبوعة الامتياز الكامل والفائق على حساب الصورة المطبوعة، التى تنزل مراتبيتها إلى مجرد أداة تعليمية وبيداجوجية خاصة بالصغار، واختلاف الأدوار الاجتماعية بين الكبار والصغار، نجد عودة الصورة إلى الدرجة الأولى فى الفن التاسع.

فبعد أن ملأت اللوحة (٣٣) فضاء الصفحة العرضى، يعود مبدع اللوحات إلى توزيع المساحة نفسها بين ثلاث لوحات: (٣٤/٣٥/٣٦)، ليظهر فيها السندباد أمام ذيل الأفعى الذى أخذ يرتفع إلى السماء: لوحة (٣٤)، ويسارع السندباد لاحقا به ـ لأن طائر الرخ كان قد رفع رأس الأفعى فتبعته جثتها ـ فى حركة جرى واضحة: لوحة (٣٥) فقفز فوقه وتشبث به على أمل أن يحمل معه إلى حيث النجاة: لوحة (٣٦)، وفضاء الوحات الثلاث السابقة نفسه يتوزع إلى لوحتين: (٣٧/٣٨) ليظهر فيهما السندباد أكبر حجما فوق ذيل الأفعى محمولا إلى المجهول، ممتدا تحت الرخ: لوحة (٣٧). أما لوحة (٣٨) فلا يظهر فيها سوى الرخ والأفعى وهما على أهبة النزول من السماء نحو جزيرة الرخ.

وإذا كانت اللوحة (٣٣)، على كبر حجمها، قد حظيت ببالون حوارى واحد، فقد خصت ثلاث لوحات تحتل حجم سابقتها نفسه بثلاثة حوارات بالونية:

ـ لوحة (٣٤): «سيأخذه وأجد نفسى مرة أخرى وحيدا فى هذا الجحيم».

ـ لوحة (٣٥): «سأجرب حظى خير من البقاء هنا».

ـ لوحة (٣٦): «هب».

وتتكامل البالونات الحوارية: (العزم/ الإقدام/ الحركة)، على حين لا نحتاج فى اللوحتين: (٣٧/٣٨) إلى أى حوارية كتابية؛ لأن الوظيفة الإيقونية حاضرة فى بلاغتها الفنية، بل تجعل من الكتابة فرعا مكملا لا جوهرا فى الجنس الأدبى الجديد؛ بحيث لا تدع للأبجدية حيز التعليق ولا هامش تنميط الميثى والخارق فى الشريط المصور، الذى يزعم لنفسه إمكان استقلاله واستغنائه عن باقى العناصر التقليدية.

من ثم، يقوم الشريط المصور فى (مغامرات السندباد البحرى) على إيقونية تختزل الزمان والمكان فى فضاء الصفحة البيضاء، وتتحول بهما إلى حركات وأوضاع سينوجرافية، تكاد تنزع من السينمائى والصور المتحركة مبدأ عمليهما. ويمكن أن نؤكد من هنا اعتماد الشريط المصور على مجموعة من المقاطع الوظيفية، التى تمثل لوحات إيقونية تنتشر على جزء من فضاء الصفحة، المتوسلة إلى غاياتها بتقنية تحصيلية ذات خانات سينوجرافية، يفترض أنها ثلاثية الأبعاد فى (مغامرة السندباد البحرى) لاعتنائه بمرحلة زمنية معينة هى:

١ـ فضاء زمن حكاية (ألف ليلة وليلة).
٢ـ الوحدة السردية ذات الرسوم متعددة الأبعاد.
٣ـ قوالب الخطابات فى بالونات الحوار.

ومع ذلك، فقد نتعامل مع صور (مغامرات السندباد البحرى) قبل الكتابة، بالقدر نفسه الذى يتوجه فيه إدراك الكاتب والقارئ المتخيلين إلى العالم المرئى قبل تسميته. ويمكن القول بأن ثلاثة معالم ساهمت فى إنتاج هذا العمل، هى:

١ـ مقاطع اللوحات المتلاحقة فى تقنياتها وتمفصل حكيها.

٢ـ الحضور الدائم لشخصية السندباد طوال استمرار اللوحات.

٣ـ تهميش البالونات الحوارية، والاقتصار على وظيفتها التلميحية.

النموذج الثالث: السندباد فى مدفن الفيلة:

تقول مذكرات الرحالة الإيرلندى:

«إن السبب وراء فضولى يوجد فى الرحلة السابعة للسندباد البحرى. ففى إحدى روايات الرحلة السابعة يتحدث السندباد عن كيفية وقوعه أسيرا فى يد القراصنة وبيعه كرقيق، ويبدو أن ذاك وقع فى سيريلانكا، وهناك أرغمه سيده الجديد على أن يصبح صيادا للفيلة وكانت المهمة التى أنيطت به أن يتوغل فى داخل الغابة وأن يختبئ فى قمة إحدى الأشجار وأن ينتظر إلى أن يمر قطيع من الفيلة. وفى كل يوم كان السندباد يقتل أحد الفيلة. ويأخذ الأنياب العاجية لسيده.

واستمر ذلك العمل فترة حتى حدث فى أحد الأيام ولرعب السندباد أن قطيع الفيلة أحاط بالشجرة التى يمتطيها وأسقطوها حتى وصلوا إليه. وإذ ظن السندباد أنه وقع فى فخ الحيوانات الثائرة، ولكن أصابته الدهشة حينما رفعه الفيل قائد القطيع بلطف بخرطومه، وسار به فى الغابة إلى مكان تنتشر فيه عظام العديد من الفيلة المتوفاة.

وكان هذا هو المكان الذى تأوى إليه الفيلة حينما تشعر بدنو أجلها. وكان الهدف من وراء ما حدث أن الفيلة أرادت أن يعرف السندباد المكان الذى يستطيع منه الحصول على العاج دون قتل الفيلة. وعندما عاد السندباد إلى سيده أطلعه على ذلك المكان، وكانت الهدية التى حصل عليها حصوله على حريته وإطلاق سراحه من العبودية» (١٨١/١٨٢).

ويأتى تعليق الرحلة ـ المذكرات من خلال إبداء ملاحظة نصية وتوضيح المعاينة:

«وقد تكون مغامرة السندباد السابعة مع الفيلة فى سيريلانكا إضافة أخيرة إلى (ألف ليلة وليلة)، مع أن قصة فيل سرنديب ورد ذكرها فى المغامرة الرابعة عندما قيل إن الملك الأعظم لسرنديب كان يمتطى فيلا ضخما... فى أثناء احتفاله.

وتنتشر قصة مدفن الفيلة فى طول البلاد وعرضها، وورد ذكرها فى مناطق كثيرة وكتب عنها بلغات عديدة إلى جانب اللغة العربية. فهل كان لهذه القصة قدر من الحقيقة على الأقل فيما يختص بسرنديب؟ وبوجود صحار فى سيريلانكا أتيحت الفرصة لتوجيه ذلك السؤال لهؤلاء الأفراد الذين يعرفون ما حدث للفيلة المتوفاة بين القطعان الحية فى سيريلانكا.

وكان أقرب الناس لمعرفة ما حدث هم الأحياء الذين يعملون فى الغابة ويطلق عليهم لفظ الفدّى (veddah)» (١٨٢).

نحن الآن أمام مستويين من الخطاب:

ـ الأول: ويقدم مختصر حكاية الفيل والسندباد: أى قصة ـ الحكاية.

ـ الثانى: ويعمل على التعليق والشرح الإثنى والأنثروبولوجى للمعرفة.

من هنا ، يتحول الميثى فى الخطاب الحكائى إلى خطاب آخر يستعيد عادات ذات فضاء محدد: فى سيريلانكا/ سرنديب، على اعتبار أن الرحلتين: (الرابعة/السابعة) قام بهما السندباد فى فضاء يجعله المستكشف ـ الرحالة الإيرلندى فضاء معرفة ، بدل فضاء الأسطورة المجهولة ـ جغرافيا ومناخيا ـ وتحويل كل ذاك إلى قدرة أنثروبولوجية معاصرة.

ويتدخل العامل الإيكولوجى بدوره فى تجديد العبرة التى تقدمها الفيلة بدلالة السندباد على مدافنها. وإذا كان منقذ السندباد الدائم هو عبارة عن سمك ضخم بحجم الجزيرة، وطائر ميثى، تحجب أجنحته أشعة الشمس، وفيل بحس إنسانى مرهف، فإن الحس الحكائى الذى يعود إليه الرحالة يتمثل فى خطابين: (استعادى/توضيحى) يشير فيه إلى أعمال الإيكولوجيين، عبر توثيقية لغات عدة... يلمح إليها بشكل عام، ويعود ليحقق فيها من خلال الرحلة ـ الاستكشافية، مما يعطى للعمل الطابع التحقيقى فى مجال جد معقد إثنيا وسوسيولوجيا، لكنه يسعى إلى استبدال خرافية الحكائى بميثية التمثلى المعاصر.

فالمقارنة بين النص الحكائى والنص التوثيقى قد يكون لها أهمية معرفية وتراثية محددة، فى مواجهة واضحة بين التخيلى والواقعى، خاصة إذا تعلق الأمر بالبعد المعرفى والزمنى الفاصلين بين فترة السندباد وفترة الرحلة الاستكشافية لتيم سفرن، التى تأتى بعد ما ينيف على الألف سنة على زمن السندباد والحكايات. لذلك فإن المعلومات الجديدة قد لا تكون منطبقة بالضبط على بلد آسيوى بعينه فيما يخص قصة السندباد مع الفيلة.

وتكمن الإشكالية الأساسية هنا فى قدرة الرحلة الاستكشافية على انتزاع متعة الحكاية الأصلية أو قصة ـ الحكاية، وهذا مالم يحصل بالطبع، إذ إن الرحلة لو كانت بالفعل كشفت عن خط سير جغرافى فهى لا تضيف إلى متعة الحكى لذة جديدة، بقدر ما تنزع عنه هذه المتعة وتحولها إلى فأر مختبر يموت خلال التجربة، ولا يعمر غيرها أكثر من فترة التحقق من سجل حياتها.

فبرغم النوايا الحسنة التى تقود أصحابها إلى التجريب المعرفى الاختبارى، إلا أنها لا تقود بالضرورة إلى أكثر من تحويل قدسية المجهول وأهواله إلى ألفة التداول، وبذلك تنزع عن النص غرابته الحكائية، وربما متعته كذلك، فى قصة السندباد المعاصر أو (معاصرنا السندباد) فى بلاد الفيلة، وتسجيل نقلة قد لا تكون نوعية، إلى تسويق لسندبادية فى غير بلاد هارون الرشيد، التى كانت فى حاجة إلى متع الحكى، بعد تحقيق لذة السلطة.

لن نقول بأن العالم سيصاب بالخيبة أو الدوار من جراء قراءة توثيق تيم سفرن، ولكنه قد يعجب من معاصر قلد السندباد فى كل شئ، إلا فى صناعة الحكى وتسويق متعته عبر الأرجاء واللغات والآداب.

النموذج الرابع: السندباد والجزيرة العائمة :

ونجد هنا على خلاف عادة الرحالة فى الترتيب أنه يقدم التعليق قبل مختصر الحكاية:

«وقد تبينت كيف أن الحيتان هى المسيطرة على كثير من قصص البحار. ففى القرن الخامس قيل إن سان برندن قد استقر فوق ظهر حوت وهو يعتقد مع بحارته أنه جزيرة. وكذلك الحال بالنسبة للسندباد البحرى فقد مر بنفس المغامرة. بل إن حوت السندباد كان يحمل على ظهره قطعا من الحجر والتربة وكان هناك أيضا أشجار نامية ومجرى ماء عذب استخدمه البحارة فى غسل ملابسهم» (١٤٨).

أما مختصر الحكاية فيوجزه كالتالي:

«... وعندما غاص الحوت في الماء اندفع البحارة زملاء السندباد نحو سفينتهم بينما أنقذ السندباد نفسه وارتمى في حوض خشبي ضخم للغسيل، وأخذ يجذف بيديه ورجليه والأسماك تناوش رجليه إلى أن وصل إلى بر الأمان، إلى الحقيقة»(١٤٨).

وإذا عدنا إلى الليلة (٢٥٦) من (ألف ليلة وليلة)، بقصد مقارنة الأصل بالمختصر الذي يورده تيم سفرن، فإننا نجد الفارق الهائل بين النصين يستحق أكثر من وقفة تأملية، وشتان بين الأصول والفروع، ونتعمد هنا إثبات النص الأصلي لليلة، حتى نضع القارئ في الصورة الانزياحية لباقي التماهيات بهذا الأصل. تقول (ألف ليلة وليلة):

«...نزل جميع من كان في المركب في تلك الجزيرة، وعملوا لهم كوانين أوقدوا فيها النار واختلفت أشغالهم، فمنهم من صار يطبخ ومنهم من صار يغسل ومنهم من صار يتفرج، وكنت أنا من بين المتفرجين في جوانب الجزيرة وقد اجتمعت الركاب على أكل وشرب ولهو ولعب، فبينما نحن على تلك الحالة وإذا بصاحب المركب واقف على جانبها، وصاح بأعلا صوته يا ركاب السلامة أسرعوا واطلعوا إلى المركب وبادروا إلى الطلوع واتركوا أسبابكم واهربوا بأرواحكم وفوزوا بسلامة أنفسكم من الهلاك، فإن هذه الجزيرة التي أنتم عليها ماهي جزيرة وإنما هي سمكة كبيرة رست في وسط البحر فبنى عليها الرمل فصارت مثل الجزيرة، وقد نبتت عليها الأشجار من قديم الزمان فلما أوقدتم عليها النار أحست بالسخونة فتحركت، وفي هذا الوقت تنزل بكم في البحر فتغرقون جميعا فاطلبوا النجاة لأنفسكم قبل الهلاك.

وأدرك شهر زاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح...»

ورغم أننا اقتصرنا على صلب الحكاية واستبعدنا مقدماتها، فإن هدفنا يظل هو معارضة الأصل بالفرع: (التلخيص/ الأقصوصة/ القصة) عند: (تيم سفرن / صنع الله إبراهيم/ عيدر محفوظ).

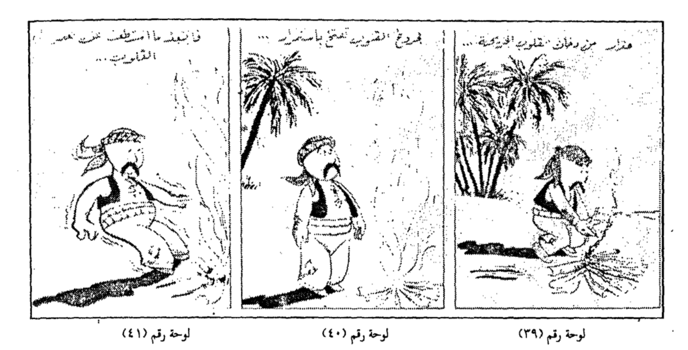
فالرحالة الإيرلندي الذي يعتبر بطلا غربيا معاصرا، قد استقر بدوره فوق ظهر حوت القرن الخامس، معتقدا أنه فوق جزيرة. وأهم قالب يمكن التشديد عليه في تعليقه كان كالتالي: «وكذلك الحال بالنسبة للسندباد البحري»، أي أن الواقعة مسبوق إليها في المتخيل الغربي برغم الإضافات التي تفوق بها حكي البطل العربي.

فهل كانت للسندباد البحري قنوات أخرى للاستلهام غير رحلاته البعيدة؟

نعتقد أنه لاحدود للخيال الإنساني ولا حدود للمغامرات في فضاء مسكون بقوانين الصدفة وطبيعة ما فوق الطبيعة، وهو ما يجعل من السندباد بطلا لا تنتزع بطولته بمجرد استعادة رحلاته وحكيه، برغم ما يقدمه تيم سفرن ومن بعده من توضيحات تعتبر كشفا لغمة الأمة.

ويجد رسام الشريط المصور ضالته في رسم الجزيرة العائمة بما تمثله من موضوع استهواء، لذلك يعمد الجزائري عيدر محفوظ إلى تقديم شخصية نخالها لأول وهلة سندبادنا البحري، إلا أننا نكتشف فيها البحار الذي أوقد النار على ظهر الحوت ـ الجزيرة العائمة ـ وتسبب في كارثة غوص الحوت تحت الماء.

ونعثر في اللوحات:(٤١/٤٠/٣٩) على تقديم البحار مقرفصا يشعل النار: لوحة (٣٩)، وواقفا وقد تجاوزت النار قامته: لوحة (٤٠)، ثم محاولا الابتعاد عنها: لوحة (٤١)، وهذه الأخيرة يختفي فيها النخل



لوحة رقم (٣٩) — لوحة رقم (٤٠) — لوحة رقم (٤١)

على خلاف سابقتيها، وكانتا ترمزان إلى نوع من الحياة فوق الجزيرة العائمة ، ويتكثف هذا الرمز ـ النخيل ـ دفعة واحدة فى اللوحة (٤٢) ليبرز مكثفا ومائلا متعاضدا في وجه الكارثة، وتحت أجنحة النوارس التى حلقت جزعا نحو الأعلى. لقد انتفض الحوت رافعا رأسه إلى الأعلى متخلصا من تسلط الغرباء على ظهره، فى حين تبتعد السفينة فى أقصى اليمين، بقائدها الذى فقد الأمل فى جمع كل بحارته، هذه الرواية المشتركة بين استعادتين للأصل.

وفى اللوحات الممثلة للمشهد، يوفق الرسام فى وضعنا أمام عالم الموت والحياة، دون أن يضطر إلى استعمال بالونات الحوار، التى تتحول إلى مجرد تعاليق رومانسية (لدخان القلوب) ، (جرح القلوب)، (تعدى القلوب)، (زفرة القلب)، كما لو كان الشاعر هو الذى يخط الكتابة بدل السناريست. وبالفعل فإن اللوحة(٤٢) تعزز هذا الانطباع باقتباس بيت شعرى للشاعر سعدى جولستان من ديوانه (بستان الورد). وبذلك تتحول مأساوية الموقف إلى رومانسية يخوضها قلب كسير أو فعل تنظيرى للتطهير الأرسطى.

وتنحسر بالونات الحوار من كل هذه اللوحات المذكورة ـ سابقا ـ لتفسح المجال الكتابى إلى تلميحات وقوالب شعرية جاهزة، فى شكل تعليق على اللوحات:

ـ لوحة (٣٩): «حذار من دخان القلوب الجريحة».

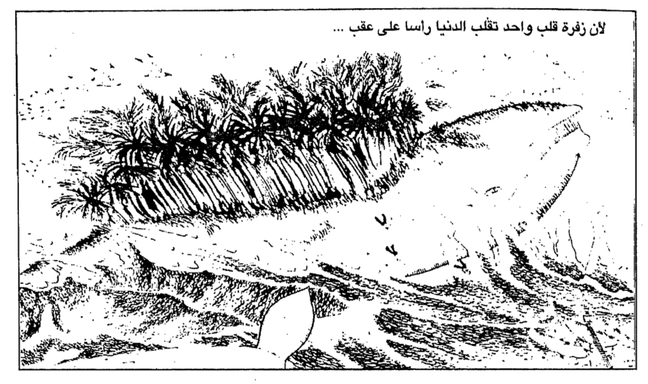
ـ لوحة (٤٠): «فجروح القلوب تفتح باستمرار».

ـ لوحة (٤١): «فابتعد ما استطعت عن تعدى القلوب».

ـ لوحة (٤٢): «لأن زفرة قلب واحد تقلب الدنيا رأسا على عقب...».

ففى اللوحة الأخيرة تتم الإحالة على سعدى جولستان، فى ابتعاد واضح لحكاية الشريط المصور عن الأصل، باقتفاء أثر متخيل إنسانى يفيض بقوة إيحائية، تبتعد عن محاكاة الأصل أو تحقيقه.

ويعود عيدر محفوظ فى اللوحة (٤٣) ليذكرنا بمصير الجزيرة العائمة، التى تشهد آخر ارتفاعاتها بنخيل متكاثف ـ غابة ـ كما لو كان يستعد لانتحار جماعى، وقد أحاطت به الأمواج من كل حدب وصوب، فى تطويق شامل، إيذانا بالهزيمة أمام طبيعة هائجة.

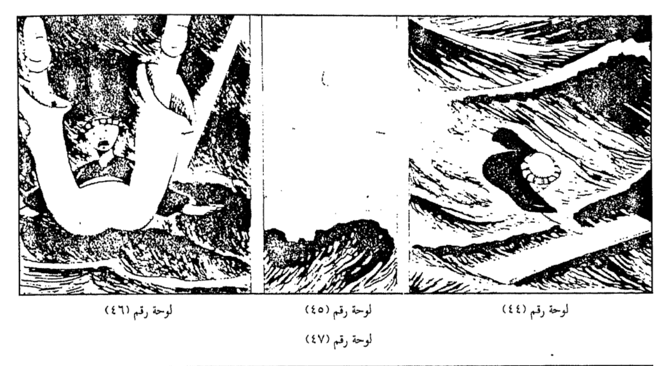


لوحة رقم (٤٢)

لوحة رقم (٤٣)



ويركز رسام الشريط المصور على الارتفاع والانخفاض والهوة، وهو مفهوم ثلاثى للوحة (٤٣) التى تختلف عن سابقتها ـ برغم مقاسيهما الكبير ـ فى إظهار ذيل الحوت، وكانت سابقتها قد شددت على الرأس الذى يغوص فى اللوحة ـ تحت البحر ـ فاتحا هوة عميقة تبتلع داخلها السندباد البحرى فى اللوحات: (٤٤/٤٥/٤٦)، إذ يظهر فيها ـ على التوالى ـ سندباد يتشبث بخشب: لوحة (٤٤)، وتحت الماء: لوحة (٤٥) ومرتفعا فوق الماء منقلبا على ظهره: لوحة (٤٦).



لوحة رقم (٤٤) لوحة رقم (٤٥) لوحة رقم (٤٦)

لوحة رقم (٤٧)



من ثم، نستعيد السندباد الذى غيبه الرسام لمدة طويلة، قبل أن يعود بملامحه الثابتة، التى لم تتغير فى كل لوحات الشريط . كما نلاحظ فى هذه اللوحات غياب بالونات الحوار والاقتصار على الحركة. أما حين يرغب الرسام فى استعادة بالونات الحوار فى اللوحة (٤٧)، فإنه يقتصر على مصاحبة حركة يد السندباد البحرى الممتدة نحو السفينة فى أقصى اليمين، بعيدا عن فضاء الفاجعة، التى يشهد عليها الجزء الأعلى من جسد السندباد البحرى، وقد استقر فوق قطعة خشب، فهو موزع ما بين السماء والبحر، يصيح على السفينة المغادرة: «لا تتركونى. إنى مازلت حيا ! ».

لكنها استغاثة ابتلعها بحر الفزع، لأن قدر السندباد - بين يدى الرسام فى الشريط المصور، فهو وحده الذى قرر مصيره، وحكم عليه بخوض لجة القارئ المتخيل.

النموذج الخامس: السندباد الزوج المخدوع:

يقدم الرحالة قرينه التاريخي في المغامرة الاستكشافية من خلال مشهدي السعادة والشقاء:

«ففي إحدى رحلات السندباد وجد نفسه في بلد يحبه جدا وكان الحاكم يرجو أن يبقى السندباد لديه، ولذا فإنه أجرى الترتيبات لزواج السندباد من إحدى النساء الوطنيات من أسرة عريقة. وعاش السندباد حياة هانئة ثرية مع زوجته حتى مرضت وماتت. وأصابه الذعر عندما عرف أنه سيدفن حيا معها. وكانت التقاليد تقرر أن الزوج الذي تموت زوجته يدلى بحبل في كهف مقبرة مع جثمان الزوجة المتوفاة ومعه قدر ضئيل من الطعام والماء. ثم يغلق أهل الزوجة مدخل الكهف ويترك الرجل حتى ينتهي. وعندما رفض السندباد أن يفك الحبل من حوله فإنهم تركوا الحبل معه وانصرفوا.

وعاش السندباد وهو محاط بجثث الموتى وأحس برهبة الأسلوب الذي ينص على قتل الرجال الأرامل وراح ضحيته رجال تدلوا في نفس الكهف، واستولى السندباد على طعامهم. وحدث أن وجد السندباد حيوانا ضخما متوحشا ينطلق في الكهف، فتبعه من خلال ممر ضيق إلى أن وجد نفسه على شاطئ الجزيرة. ولحسن حظه وجد سفينة عربية تجارية تمخر عباب المحيط. واستطاع لفت نظر من فيها ، وهكذا تم إنقاذه لكي يتمم مغامرته».

من ثم يحدد الرحالة فضاء المغامرة في مجال المعاينة:

«وعندما أبحرت صحار من شتلات في ١٣ ديسمبر كان يفصلنا عن الهند ١٧٠ ميلا من بحر لاروى وهو الاسم العربي في العصور الوسطى الذي كان يطلق على بحر العرب»(١٤٤).

هذه الرحلة التي تلخص السفرة الرابعة والليلتين: (٥٤٢/٥٤١)، يقدمها تيم سفرن الإيرلندي عن نسخة جالان، وهي تتوخى الإيجاز والقصدية الضيقة، التي يمكنه في حدودها تعيين المكان الذي تردد عليه السندباد البحري، إلا أنه من خلال التعليق لم يفرز أكثر من تأويل بسيط لترجمة الاسم العربي لبحر لاروى في العصور الوسطى، وهو ما لا يقدم الحكاية في الرحلة، أو ينزع شيئا منها، وكان من المفروض أن يمنح التعليق غير هذا من الأبعاد الجديدة لليلتين، رغم اختزاليتهما القصوى في عمل الإيرلندي. إلا أن المقارنة بين النصين (الأصلي للحكاية/ والفرعي لرحلة) قد وسمت الفرعي بالمسخ، كما يعتبر الأصلي مولدا لوظيفة لغوية تعتمد بلاغة تكرار، لا تكشف فقط عن سندباد بحري تلاحقه الفواجع، بل تضعنا أمام مبدأ الحكي الآخر: (اقتل أو تقتل).

لقد كان سندباد الأصل نموذجا للحفاظ على الحياة بكل الوسائل، وهو ما تشدد عليه (ألف ليلة وليلة):

«وأقمت في تلك المغارة مدة من الزمان وأن كل من دفنوه أقتل من دفن معه بالحياة، وآخذ أكله وشربه أتقوت به...».

النموذج السادس: السندباد في جزيرة أكلة اللحوم :

ويلجأ ملخص الرحلة الإيرلندي ـ خلاف النماذج السابقة ـ إلى (التعليق/ التلخيص/ التأويل):

«إن مؤلف مغامرات السندباد البحري طبق لقب مهراجا على أي حاكم غني قوي في الممالك البعيدة. ولكن الطريق البحري إلى مملكة المهراجا الأعظم كان محفوفا بالمخاطر.

فإذا كان الإبحار من خليج البنغال فإن البحارة العرب كانوا يخشون المنطقة الساكنة عند جزر أندامان. كما كتب العرب. كانوا سلالة بشعة مشاكسة من أكلة لحوم البشر، ذوى شعر مجعد يقبضون على البحارة ويمزقونهم إربا وهم أحياء ويلتهمونهم. كذلك كان أكلة لحوم بشر آخرون على شاطئ سومطرة، يبدو أنه جاء ذكرهم فى مغامرات السندباد البحرى»(٣٤٤).

ولا يفوت الرحالة التشديد على ما يطلق عليه بسذاجة (التطابق):

«إن التطابق المحتمل لقصة السندباد البحرى عن أكلة لحوم البشر مع وصفائهم أكلة لحوم البشر فى سومطرة يشير إلى حقيقة واضحة هى أن الأهالى فى قصة السندباد كانوا يستخدمون مخدرا فى الطعام الذى يقدم للضحايا، وفى شمال سومطرة كان النبات المخدر هو الحشيش يضاف إلى الطعام ليعطيه نكهة ومذاقا مقبولا، وربما كانت هذه هى الفكرة عن الضحايا المخدرين لأكلة لحوم البشر فيما وصل إلى الفلوكلور العربى، وقد اختلطت هذه الفكرة مع التقارير عن أكلة لحوم البشر فى سومطرة، إما لأن أهالى الباتاك من الشمال، أو ربما كانوا من القبائل المحاربة الشرسة فى الجزر الممتدة على طول الشاطئ الغربى.

وتمتد هذه الجزر مباشرة فى الطريق الذى تسلكه السفن العربية التى تقصد ميناء فانسور، والذى عرف بعد ذلك باسم باروس، حيث كان العرب يشترون الكافور العالى الجودة والذى اشتهرت به المنطقة. وكان الصينيون يدفعون مبالغ طائلة فى سبيل الحصول على كافور فانسور عندما كان العرب يجلبونه معهم إلى كانتون، وإن الحصول على هذه الشحنة الثمينة كان يستأهل المخاطرة والوقوع فى أيدى أكلة لحوم البشر»(٣٤٥).

أما النص الحكائى فى مذكرات الرحالة فيتأخر على التعليق:

«ففى الرحلة الرابعة تحطمت السفينة التى كانت تقل السندباد ورفاقه على شاطئ جزيرة غريبة. وتقول القصة إن الأهالى قادوا الناجين من الغرق إلى قريتهم حيث قدموا للرجال المنهكين طعاما أضيف إليه بعض الأعشاب، والتهم الرجال الطعام بشراهة، وكان السندباد غير مطمئن، وبالرغم من إحساسه بالجوع لم يتناول من الطعام شيئا. وشاهد رفاقه وهم يأكلون أنهم فقدوا شعورهم، وبدأت عيونهم تدور بينما هم يترنحون وكأنهم مخدورون.

واستمر تقديم الطعام لهم وهم يلتهمون بشراهة. وفى الأيام التالية استمر تقديم الطعام بكميات هائلة، وبدأ هؤلاء الزوار الذين لا يداخلهم الشك يزداد وزنهم واستمر السندباد رافضا طعام الأهالى، إذ إنه لاحظ وجود مواد مخدرة به.

وبينما كان السندباد يقوم فى أحد الأيام باستكشاف القرية، صادف رئيس الجزيرة ورجاله يلتهمون أحد الأشخاص، وتحقق أن الأهالى يقدمون الطعام لرفاقه حتى تصبح أجسادهم سمينة تصلح لإقامة حفل لأكل لحومهم.

وإذا كان الوقت قد انقضى وهم مخدرون فإن السندباد هرب من القرية ومر على رفقائه فوجدهم راكعين على أيديهم وأرجلهم فى الحقول، يأكلون الحشائش كأنهم ماشية سمينة تحت مراقبة الرعاة»(٢٤٦).

ودون إثقال للعرض بالنصوص الأصلية لحكاية السندباد فى جزيرة أكلة اللحوم البشرية، نفترض أن القارئ يعرف تفاصيلها فى الليالى نظرا لشهرتها. لذلك نقتصر على اختزال ملاحظاتنا فى العناصر التالية:

- انحسار دور قصة الشريط المصرى والجزائرى وابتعادهما عن هذا الموضوع.
- اختزالية النص الحكائى للرحلة واقتصاره على الحدود الدنيا القابلة للتأويل.
- تفوق التعليق والتفسير والتحقيق على باقى العناصر المعرفية الأخرى.
- مقابلة معلومات الجغرافيين العرب والأوروبيين ومواجهتها بالحكى فى (الليالى).
- جعل أكلة لحوم البشر موضوعا أساسيا لكل النقاش فى مذكرات الرحالة.
- تغليب المعرفة الإثنية ـ لسومطرة ـ وتأكيد استمرار عاداتها عبر القرون.
- تقديم أجوبة عن مخدر وكافور الجزيرة، اعتمادا على التاريخ التجارى بين المشرقين.
- تفوق الرحلة ـ الاستكشافية على رحلة السندباد، بإخراج المجهول إلى معلوم التاريخ.
- تماهى البطولات لسندبادات: (الرحلة/قصة الشريط/الحكاية).
- غياب عنصر الصورة واللوحة التى تقدم السندباد فى الجزيرة المتوحشة.
- تعدد الإحالات على الأصل وتعزيز موقعه فى المتخيل المعاصر.
- تقليص الفواصل الزمنية ما بين القديم الأسطورى والحديث الميثى.
- التعامل مع النص الحكائى باعتباره نصا مفتوحا قابلاً للتأويل والتمثيل الأنثروبولوجى.
- سيطرة المقارنات النصية والأجناسية على مقاربة حكاية (الليالى).
- تحويل الشفوى إلى مدونة للاستشعار التاريخ ـ جغرافى.
- لفت الانتباه إلى مشاريع التجسيد لرحلات الرواد شرقا وغربا.
- تجريب القدرات البشرية والبيئية والمختبرية والتوثيقية فى الرحلة ـ الحكاية.

النموذج السابع: السندباد والعجوز ـ الحيوان:

ونعثر فى هذا النموذج على (التعليق/ الحكاية/التعليق) الذى يجعل من الرحالة محققا لرحلته فالتعليق الأول:

«وقد أمدتنا سومطرة كذلك بتفسير لمغامرة أخرى من مغامرات السندباد البحرى نفسه فى أرض تغطيها غابة غنية تبعث على البهجة بما تحتويه من أشجار الفواكه والزهور»(٢٤٩).

أما التعليق الثانى والأخير:

«وقد يكون عجوز البحر هذا هو من وجهة عربية قديمة أحد أفراد القردة العليا الأورانغ - أوتان لأن هذه العادات تتفق تماما مع الأوصاف التى أطلقت على عجوز البحر، ومظهره كشخص عجوز حكيم، والجلد

الأسود الخشن الذى يغطى ساقيه وطعامه الذى يجمعه من أشجار الغابة.

وقد روى البحارة العرب الكثير عن أحوال حيوانات عجيبة فى سومطرة والببغاوات ذات الألوان الزاهية الكثيرة والتى تنطق كالإنسان، والحيوان وحيد القرن السومطرى؛ والخنزير الاستوائى (التابير). ويبدو أن الأورانج أوتان سلالة خاصة بإنسان لاينطق ولا يزيد غرابة عن كثير من أفراد القبائل المتوحشة، ولاشك أن أهالى سومطرة يؤيدون هذا الاعتقاد الخاطئ.

ففى هذه القرى المنعزلة داخل الغابات فى سومطرة لا يزال الأورانج أوتان يعد نوعا من السلالات البشرية الخطرة التى يجب تحاشيها بأى ثمن، وهى مختلفة تمام الاختلاف عن القرد الجبان الذى نعرفه»(٢٥٠).

أما الحكاية التى تقدمها مذكرات الرحالة الإيرلندى، فيقول فيها:

«وصادف السندباد رجلا متقدما فى السن جالسا بجوار جدول مائى، ولم يتكلم العجوز ولكنه أتى بإشارات تدل على رغبته فى عبور الجدول. ولكى يتفضل عليه بخدمة حمل السندباد العجوز على كتفيه وخاض فى الماء فى طريقه إلى الشاطئ المقابل. ولكنه عندما انحنى لكى يهبط العجوز بعد وصولهما ، إذا به يرفض الهبوط بل إنه فجأة شد رجليه بقوة حول عنق السندباد حتى قارب على الإغماء. وإذا تطلع السندباد إلى رجلى العجوز أصابه الرعب إذ رأى ساقى حيوان وحشى يغطيهما جلد أسود خشن. وأخذ هذا الحيوان يضرب على رأس السندباد وظهره وكأنه حيوان للحمل، وأرغمه على المسير فى الغابة حاملا إياه، وقد أمكنه اقتطاف فواكه برية ليأكلها. وكلما حاول السندباد الحصول على شئ من الراحة أو أن يهرب من هذا الحيوان كان ذاك المخلوق يرفسه ويرغمه على الطاعة.

وأخيرا وبعد مضى عدة أيام فى هذه المأساة، وضع السندباد بعض الفواكه البرية فى ثمرة من القرع العسلى وتركها تتخمر وأخذ يشرب منها ليخفف من متاعبه. وعندما شاهده العجوز فى حالة انتعاش خطف منه المشروب واحتساه. وأعطاه السندباد المزيد من المشروب، إلى أن أصبح فى حالة سكر شديد وأخذ يترنح ويتمايل وخفف من قبضته وقبضة رجليه عن عنق السندباد وسرعان ما انتهز السندباد هذه الفرصة وألقى بذلك المخلوق الذى أسكره المشروب إلى الأرض. وإذ بقى هكذا عاجزا عن الحركة التقط السندباد حجرا وألقاه على رأس عجوز البحر فقتله»(٢٤٩).

ونصادف فى هذا النموذج مجموعة من المعطيات التى نوجزها كالتالى:

- عدم تعرض قصة الشريط ـ المصور إلى السندباد والعجوز ـ الحيوان.
- وجود صورة بدائية ـ فى الطبعة الشعبية القديمة ـ للسندباد وهو يقتل الحيوان.
- تحديد موقع سومطرة مكان مغامرة السندباد والعجوز ـ الحيوان.
- افتراض الرحلة أن يكون الحيوان أحد قردة الأورانج إتان على أنه سلالة غريبة.
- التوسل بالحكاية لبلوغ تحديد الواقعة فى فضاء الرحلة الاستكشافية.

ـ مقابلة روايات البحارة العرب مع رواية ـ حكاية ـ السندباد.

ـ تأويل غرائبية عوالم السندباد بغرائبية جغرافية ـ بيئة ـ قارية.

ـ تخلص السندباد ـ في الأصل ـ من الحيوان بتسكيره وقتله، وتطابق ذلك مع رواية ـ الرحلة.

تركيز الرحلة في المضموني على حساب فن الحكي في الأصل.

ـ توظيف الأنثروبولوجية في توضيح العلاقات غير المتكافئة بين السلالات.

ـ نزع الطابع الغرائبي عن الحكاية بالكشف عن مصادرها القارية والواقعية.

النموذج الثامن: السندباد الصيني:

ينتهي الرحالة الإيرلندي في هذا النموذج إلى استبعاد الحكائية لصالح تدوين الملاحظات وإبداء الافتراضات الممكنة، من هنا فهو يرى أنه:

«ربما كان لدى مؤلف المغامرة السابعة من مغامرات السندباد فكرة غامضة عن الصين، وهي أقصى ما وصل إليه من معلومات، إذ إنه سجل ذلك في المغامرة السابعة بعد أن تحطمت سفينته في أكثر البحار خطورة، ووجد السندباد أناسا غرباء الشكل إلى درجة أصابته بدوار فأخذ السندباد يذكر اسم الله فتوقف مفعول السحر، وأعيد السندباد فجأة إلى الأرض.

وتفيض كتب الغرائب العربية بأخبار الطيور الآدمية، فهي مخلوقات خيالية أو خرافية ذات ريش ناعم لامع ووجوه ساحرة، تزخر بها التقارير المبدئية للرحلات التجارية الأولى إلى الصين للتحدث عن البلاد الغريبة التي حدثت فيها مغامرة السندباد السابعة. تتحدث هذه القصة عن كيفية جمع السندباد لثروته في تلك البلاد من بيع أجزاء من جذوع أشجار الألو الضخمة (أشجار الصبار حيث تستخرج منها عصارة مرة)، وفي الحقيقة فإن التجار الصينيين من كانتون كانوا يدفعون مبالغ باهظة للحصول على خشب الألو من الخارج كما هو واضح في التقرير... ومن المؤكد أن الجغرافيين والتجار العرب كانوا يعرفون الكثير عن تجارة الصين...» (٢٩٥).

وعلى خلاف سابق النماذج، لا يقدم تيم سفرن تلخيصا لحكاية السندباد السابعة، بقدر ما يعلق على أحداثها، فمن صورة غامضة لصين السندباد، إلى تفسير غرابة حكي المغامرات، مما ينزع عن هذا المحكي عنصرا مهما من عناصر مكوناته، وإلحاقه بألفة المعهود، فليست القضية في نقص معلومات السندباد، ولكنها في طبيعة توزيعها على فضاء الحكي، الذي لا يتطلب معلومات كثيرة ـ سواء كانت غامضة أو واضحة ـ بل يحتاج إلى كيف في توزيع أبعاده. وفي حالة السندباد بالضبط يتمحور الحكي حول الفرد الذي يخدمه الحظ والطبيعة والناس.

كما يشدد على الاستعداد لتلقي الحكاية ـ لا معلوماتها ـ مهما كان الخطأ الذي يحتمل الزيادة والنقص، لا من قبل السندباد وحده بل من طرف رواته عبر الأزمنة والأمكنة، لأن مفعول السحر في إعادة السندباد إلى الأرض بعد أن كان قدره البحري قد حكم على آخر آماله في استمرار رحلته فوق البحر، كما يرى ذلك تيم سفرن في تقدير خوارق السندباد البحري، كان واضحا.

كما أن الإشارة إلى (متن الغرائب العربية)، التي يقصدها الرحالة نفسه لا تعني الحكايات بالدرجة



لوحة رقم (٤٨)

لوحة رقم (٤٩)



الأولى، لأنها تشمل كتب الجغرافيين والمؤرخين، ونعرف كم حفلت كتب الطبرى ـ وغيره ـ بخرافات لا حصر لها.

أما (الطيور الآدمية) و (المخلوقات الخيالية أو الخرافية ذات الريش الناعم)، التى حفلت أوصاف الجغرافيين والتجار بها قبل وبعد السندباد، فهى تنقل غرائبيات عن مسميات وأوصاف، لو ظهرت أسماؤها ومواصفاتها لاختفت أسباب الغرابة فى أدبها، وبما أن الرحلة تعتمد على الاستكشاف واستعادة الرحلة السندبادية، بتوخيها تجديد التعرف بالمعروف والمجهول معا، من هنا فإن تيم

لوحة رقم (٥٠)

لوحة رقم (٥١)

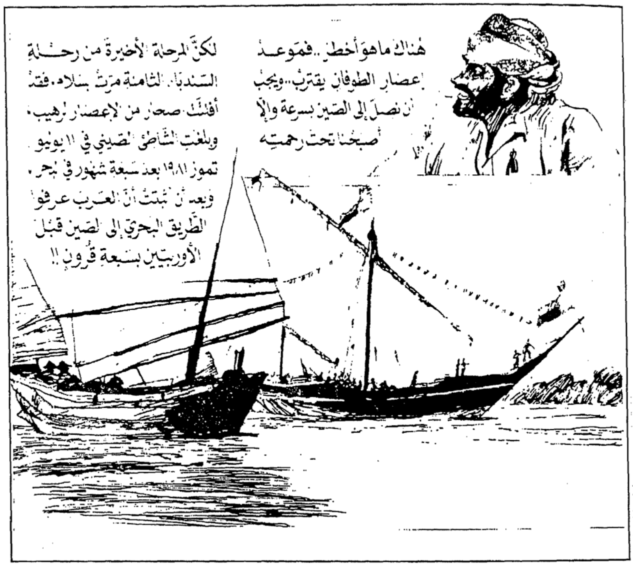


سفرن يلعب دور الوسيط المعرفى فى تقديم المعلوم والموسوعى، عن وقائع مرت عليها قرون عدة، وانصرام عقد من الزمن على تخليد ذكرى رحلة تيم سفرن واستعادتها للموروث، باحتفالياته المؤسساتية بسفينة صحار التى اتخذت مكانها فى مفترق طرق الميثى والواقعى.

ولكن كيف يمكن التعامل مع الإشكالية السردية، حين توظف قصة الشريط المصور رحلة الإيرلندى تيم سفرن ـ بالذات ـ فى مقاربة (رحلة السندباد الثامنة)، التى يقدمها الفن التاسع، اعتمادا على تضافر الإيقونى والمكتوب.


أوشكت المياه العذبة على النفاد . وتراءى لجميع شبح
الموت من العطش . وفجأة وقعت معجزة ...
فقد هطلت الأمطار بغزارة . وتمكن البحارة من جمع
مياهها في صهاريج . لكن الأمطار صحبتها عاصفة مزقت
الأشرعة ، وحطمت السارية المساعدة .. وخلال الساعات
الحرجة استمات البحارة العمانيون في العمل حتى نجحوا
في إصلاح ما أفسدته العاصفة .

صورة رقم (٥٢)



صورة رقم (٥٣)

من هذا المنظور، نجد قصة الشريط المصور المصرى عند صنع الله إبراهيم تقدم لنا اللوحة (٤٨) فى اعتماد واضح على مشهد يظهر فيه قائد السفينة تيم سفرن وهو يجرب سلاحه إلى جانب طاقم بحارته، تحسبا لأى هجوم بحرى، عرفت به منطقة العبور نحو الصين، بعد ماينيف على خمسة أشهر على بداية الرحلة ـ المحاكاة، فى سفينة صحار نحو الصين.

ويبدو من خطاب قصة الشريط المصور فى اللوحة(٤٨) أن صوت السارد الكامل المعرفة، يكاد يسيطر على الأطروحى فى الرحلة ـ القصة ـ الوثيقة. فالبالون الحوارى الوحيد يخصص لقائد السفينة فى شكل إصدار أمر:

وبمقارنة بسيطة، ندرك أن مضامين رحلة الإيرلندى ـ التمثيلية ـ لرحلة السندباد تتحول إلى توزيع لخطابه بطريقة انتقائية، تتوخى التركيز على المحطات الأساسية فى (الرحلة/القصة ـ القصيرة)، التى تنقلنا نقلة نوعية مع جنس الفن التاسع، باعتباره فنا لا يتحقق إلا ضمن شراكة فنية وتواطؤ بين السيناريست والرسام،

فى إنتاج مشترك لا يمكن أن يتم بشكل منفرد، بل يزداد تعقيدا كلما عبرنا إلى الرسوم المتحركة أو إلى الفن التاسع، منتقلين بذلك إلى الفن السمعى ـ البصرى، جاعلين من السندباد واقعا فوتوغرافيا أو سينمائيا.

فاللوحة (٤٨) توحى ضمن هذا السياق بكل عناصر المخاطرة والمغامرة، فالعنصر الخارجى قابل لأن يظهر فى شكل مفاجأة فى أية لحظة.

أما اللوحة (٤٩) فتشد انتباه المتلقى من مجال الترقب إلى حقل المحطات الجغرافية والمعرفية.

ويبدو أن اللوحة (٤٩) تعتمد على بالونى حوار ووثائقية تقريرية تموضع مشهد اللوحة فى إطار المحطات الجغرافية التى يظهر فيها قائد السفينة تيم سفرن وهو يجرب منظار الرؤية عن بعد، فى حين يذكر البحار المقابل له معرفته البحرية عن تحرك الرياح. وبالطبع، فإن صورة القائد تتغير عن سابقاتها، فهو هنا يظهر بلباس أوروبى كامل فى حالة ارتخاء واضح.

أما اللوحة (٥٠)، فتتعدد بالونات حواراتها إلى أربعة بالإضافة إلى تقرير السارد الكامل التوثيقية، لأنه ينقل ويقتبس متداول الرحلة، لكن الغريب فى مشهد اللوحة هو ظهور ثلاثة بحارة بعصى ـ كما لو كانوا لاعبى جولف ـ يشغلهم هم واحد هو توقف السفينة.

وإذا كانت اللقطة من الداخل فى اللوحة (٥٠) قد تطلبت من الإيقونى والسيناريستى تركيزا على الحوارية، من جهة، وعلى الأوضاع الجسدية، من جهة أخرى، فإن اللوحة (٥١) تخلت عن اللقطة الجزئية، واستبدلتها باللقطة الشاملة عن بعد، وتظهر فيها السفينة وهى فى حالة سكون تام، بأشرعتها المرفوعة، ورءوس بحارتها التى لا تتعدى خيالات صغيرة سوداء، لأن اللقطة فى اللوحة تخلت عن كل بالون حوارى، لصالح التعليق التوثيقى لسارد كامل المعلومات، عن رحلة تيم سفرن؛ إذ يتحول الخطاب فى قصة الشريط المصور إلى مجرد لافتة كتب عليها بخط كبير زمن الوقفة: (الأسبوع/ الشهر) واسم السفينة: (صحار) وموقعها: (بعيدا عن كل شاطئ).

كما يتخذ رسم السفينة والبحر حيزا كبيرا يتعدى نصف الصفحة من القطع الكبير. أى إن القاص والرسام معا يتخليان عن الفعل والحركة لصالح تقريرية باردة.

ويتخلى الرسام والقاص فى اللوحة (٥٢) عن كل حركية وفعل الشريط المصور، فى محاولة إيجاد مطابقة بين قول خطاب الكتابة وخطاب الإيقونة فى تواطؤ تام بين الشريكين، كما لو كان أى واحد منهما لا يريد التفوق على الآخر، نازعين إلى حياد الكتابة والرسم، فهما معا مجرد وسيلة توضيحية. من ثم، تتحول قصة الشريط المصور إلى مجرد قصص رسوم أطفال فى تحلل تام من تقنيات الفن التاسع، ناهيك عن صورة السفينة الصغيرة فى عرض البحار؛ فهى صورة طبق الأصل من سفينة المخطوطة العربية لمقامات الحريرى، التى تعود إلى عام ١٢٢٧.

ولم تستحق نهاية رحلة تيم سفرن ووصوله إلى الصين ـ قادما من مسقط ـ أكثر من رسم هيكلى: سفينتين ورأس بحار يردد فى بالون حوارى مضمون خطاب الرحلة بحذافيره، كما ينتهى تقرير الكتابة على يسار اللوحة (٥٣) إلى تقرير تيم سفرن نفسه.

فهل يوجد فارق بين المتخيل والتوثيقى؟

وهل نحن فعلا أمام فن تاسع لقصة الشريط المصور، أم أننا أمام مجرد رسوم تعليمية للأطفال، وفى هذه الحالة لا حاجة إلى بالونات الحوار أو فعل الحركة، بل يمكن الاقتصار على الوصفية وبيداجوجية التلقين البصرى، لأن قراءة الكتابة تعد أصلا لكل توضيح تصاحبه الصورة، بينما نعثر على العكس من ذلك عند عيدر محفوظ على فن تاسع، إلا أنه يكاد يتخلى نهائيا عن الكتابة.

أما صنع الله إبراهيم فقد وفق فى التوثيق والاختزالية لرحلة تيم سفرن، كما يتضح من نهاية قصته.

الهوامش:

تشير تلك الأرقام فى نهاية الشواهد إلى صفحات:

١ ـ تيم سفرن رحلة سندباد. ط: وزارة التراث القومى. عمان، ١٩٨٢.

٢ ـ صنع الله إبراهيم رحلة السندباد الثامنة. ط: دار الفتى العربية، ١٩٨٩.

٣ ـ عيدر محفوظ مغامرات السندباد البحرى. ط: الجزائر، ١٩٨٦.

أ – أرقام اللوحات ومقابلات صفحاتها فى قصة صنع الله ابراهيم: (١= ٥١) (٢ = ٥١).
(٣+٤=٥٢) (٥=٥٢) (٦+٧=٥٤) (٨+٩+٨٥=٢٩) (١١+١٢=٢٩) (١٣=٢٩) (٤٨=٥٦) (٤٩+٥٠=٥٣) (٥١=٥٤) (٥٢=٥٥) (٥٣=٥٦).

ب ـ أرقام اللوحات ومقابلات صفحاتها في قصة عيدر محفوظ: (٢٦+٢٧+٢٨+٢٩+٣٠+٣١+٣٢=٣٣) (١٤مكرر + ١٤ +١٥+١٦=٣٠)
(١٧+١٨+١٩=٣٢) (٢٠+٢١+٢٢+٢٣+٢٤+٢٥=٣٢) (٢٦+٢٧+٢٨+٢٩+٣٠+٣١+٣٢=٣٣) (٣٣+٣٤+٣٥+٣٦+٣٧+٣٨=٣٤)
(٣٩+٤٠+٤١+٤٢=١٤) (٤٣+٤٤+٤٥+٤٦+٤٧=١٥).



كامل كيلانى
وألف ليلة وليلة

عبدالتواب يوسف *

كان لابد أن يلتفت كامل كيلانى ـ باعتباره رائداً لأدب الطفل العربى ـ إلى ذلك التراث الرائع المتمثل فى (ألف ليلة وليلة). ولقد استقى منها عشرة أعمال فى سلسلة «قصص من ألف ليلة».. هى: «بابا عبدالله والدراويش»، «أبوصير وأبو قير»، «على بابا»، «عبدالله البرى وعبدالله البحرى»، «الملك عجيب»، «خسروشاه»، «السندباد البحرى»، «علاء الدين»، «تاجر بغداد»، «مدينة النحاس».

لقد انتقى وأحسن الانتقاء، ومن الواضح أنه متأثر إلى حد كبير بما نقله الغرب عن ألف ليلة إلى أطفالهم، بل هو فى بعض أعماله استرجع لنا هذه القصص مترجمة. وما من طفل ـ فى عصر الذرة والأقمار الصناعية ـ إلا ويقرأ (ألف ليلة)، ويشاهد حكاياتها على الشاشة، وينبهر ويستمتع بها. وهم يضعون السندباد البحرى وعلاء الدين وعلى بابا، بجانب أليس وساحر أوز ودكتور دولتيل، ويرون فى هذه الشخصيات أبطالا أحبهم الصغار من كل قلوبهم، وظلوا رفقاء وأصدقاء لهم حتى بعد أن جاوزوا سن الطفولة. ومما لاشك فيه أن كامل كيلانى قد أحسن للأجيال المتعاقبة بعمله هذا؛ فقد طبعت أعماله عشرات المرات، وقرأتها الملايين، والأعمال الأخرى التى حاول فيها كتاب آخرون الاقتراب من (ألف ليلة) كانت أقل نجاحا، ولا ترقى إلى مستواه الرفيع.

ماذا قالوا عن كامل كيلانى وألف ليلة؟

وقد تنبه كامل كيلانى إلى ضرورة الإعلام عن أدبه للصغار، وكان يريد توعية الكبار بهذا الدور الذى ينهض به، وبعد سنوات قليلة من بداية إصداراته كتب الأطفال ـ ١٩٢٧ـ ظهر كتاب عن أعماله للأطفال شارك فى كتابته عدد من الأدباء والكتاب، من بينهم «عطية

* كاتب أطفال، مصرى.

فهمى شاهين» الذى طبع عام ١٩٣٤ كتاب (مكتبة الأطفال وقصص الكيلانى)، ويتحدث هذا الكتاب عن كامل كيلانى باستفاضه وينقل إلينا ما قاله عنه أمير الشعراء أحمد شوقى، وعبدالله عفيفى، والمازنى، وصادق عنبر، وحسن القاياتى، ومحمد فريد وجدى، والشيخ محمود أبوالعيون ومحمد الهراوى وأحمد زكى أبوشادى.

يقول أحمد زكى أبوشادى عن كامل كيلانى فى قصيدة طويلة:

جددت لذة «ألف ليلة» قادرا
ووهبتنا جزرا لها وقصورا
وأعدت خلق «السندباد» كأنه
أضحى يشاركنا منى وشعورا

ويتحدث شاعر الأطفال محمد الهراوى عن الكتب المدرسية عام ١٩٣٤، ونكتشف أننا نردد الكلام نفسه بعد نصف قرن من الزمان، يقول:

«الحق أن أطفال مصر محرومون من كل ما يتمتعون به من كتب القراءة والمطالعة والدرس والتعليم، وقل من المؤلفين من يعنى عناية خاصة بكتب الأطفال وحتى رجال البيداجوجيا (التربية) فى كتبهم المدرسية، وهؤلاء أيضا قلما يضعون مؤلفاتهم الصغيرة فى مستوى مدارك الأطفال.. هذا النقص الكبير فى مؤلفاتنا العصرية أحدث فراغا لا يملأ إلا بالاعتراض المر بلسان أطفالنا الصغار، وهذا الاعتراض - إن لم نسمعه كلاما - فقد ندركه شعورا بالإعراض عن تلك الكتب واستثقال ما فيها ورمى العلم بالجفاف.

وبعد، فقد وقع فى يدى الآن كتاب لطيف ظريف لعله فى أول صف من الكتب المنشودة لأطفالنا، ذلك الكتاب - أو الكتيب على طريق الإعجاب - هو قصص للأطفال من عمل الأديب الفاضل الأستاذ كامل كيلانى. وقع فى يدى هذا الكتاب، وما شرعت أقرأه - بفكر الأطفال - حتى ساقتنى أولى صفحاته إلى أختها، وهذه إلى جارتها، وتلك إلى تاليتها، حتى أسلمتنى آخر صفحة إلى الغلاف الأخير للكتاب، دون أن يكون بين الصحيفة وأختها فترة انقطاع. وتلك هى مزية كتب الأطفال، حكاية رشيقة مختارة من (ألف ليلة)، موضوعة بأسلوب شائق خالية من هجر القول، وغريب الألفاظ، مجلاة بالصور الجذابة».

ويقول محمد فريد وجدى :

«من أدباء مصر الجادين: كامل كيلانى وقد جمع إلى حسن الاختيار فى إحياء الأدب العربى التوفيق وجزالة الفائدة، ذلك أنه عمد إلى الكتاب المشهور بألف ليلة وليلة، واستخرج منه قصة (السندباد البحرى) فصاغها فى قالب جديد من البيان - هو السهل الممتنع - وجعله أول سلسلة لأقاصيص من هذا المعين الثراء، ولم يكفه سرد الحكاية - على مافيها من ملهيات أدبية - بل حلاها بالصور الكثيرة المؤثرة على الخيال، فجاءت على مثال الأقاصيص التى يعملها كتاب الإفرنج للأطفال حذوك القذة بالقذة. وإذا نحن من قصة السندباد البحرى - المهملة فى زاوية كتاب لا يأبه له أحد - إزاء قطعة من الأدب العصرى الممزوج بالخيال العربى، يفيد مئات ألوف من النابتة المصرية، ابتدأت حياتها العلمية فى المدارس الأولية، ولا تجد ما تجده نابتة الأمم من المؤلفات التى من هذا النوع..».

ألف ليلة وليلة
بين مجموعات كامل كيلانى

نشر المرحوم كامل كيلانى ما بين ١٩٢٧ و ١٩٣٤ أربع مجموعات للأطفال، بجانب (جاليفر) عن سويفت، و (العاصفة) عن شاكسبير، وهو فى هذه البدايات كان يتصور أن كل مجموعة من هذه المجموعات تلائم طورا من أطوار الطفولة، يلاحظ فيها سن الطفل وإدراكه واستعداده، كما يقول عطية فهمى شاهين فى كتابه (مكتبة الأطفال وقصص الكيلانى).

المجموعة الأولى:

تضم حكايات للأطفال كتبها للطفل الصغير وعمد فيها إلى التكرار فى الألفاظ والعبارات، وظهر فى هذه المجموعة ثلاثة كتب: (الدجاجة الصغيرة الحمراء)، (أم الشعر الذهبى)، (بدر البدور).

المجموعة الثانية:

لم يقف عند اللغة، بل استهدف بعض القيم التى يرى ضرورة ترسيبها فى نفوس الأطفال، وحتى يبتعد عن المباشرة أعطاها صبغة فكاهية، وتضم هذه المجموعة ستة كتب وهى: (عمارة)، (الأرنب الذكى)، (عفاريت اللصوص)، (نعمان)، (العرنوس)، (أبوالحسن).

وتأتى بعد ذلك المجموعتان الثالثة والرابعة، ولنا معها وقفه لابد أن تطول، إذ تتضمنان ما استقاه من (ألف ليلة).

المجموعة الثالثة:

أسماها يومئذ (قصص جديدة للأطفال)، وهو فيها يتصور الطفل قد بدأ يألف القراءة ويحبها ويقدر على ربط المعانى بالألفاظ التى تدل عليها. وتحتوى هذه المجموعة على القصص التالية:

١ـ (بابا عبدالله والدراويش)
٢ـ (أبوصير وأبوقير)
٣ـ (على بابا).
٤ـ (عبدالله البرى وعبدالله البحرى)
٥ـ (الملك عجيب).
٦ـ (خسروشاه).

وتحاول قصة (بابا عبدالله والدراويش) أن تضع أمام الطفل صورة بشعة ونتيجة سيئة للطمع كما تبرز قيمة الإيثار، وتغرى الطفل بها وتشيد بصاحبها.

أما قصة (أبو قير وأبو صير)، فهى تحكى عن صديقين أحدهما يحافظ على عهده لصاحبه، بينما امتلأ قلب الثانى حقداً وحسداً لصديقه المخلص، والعاقبة كما نتوقع: النجاح والثراء للمخلص، والخاتمة السيئة للحاسد.

(وقد أعادت نتيلة راشد «ماما لبنى» كتابة هذه القصة بعد كامل كيلانى بنحو أربعين عاما، والمقارنة بين العمل تكشف عن اتجاهين متميزين فى التعامل مع القصص التراثية. وتوضح دراسة النصين تصور كل منهما للطفل المتلقى، وهذه المقارنة تمنحنا قدرا كبيرا من المتعة، لولا أننا سنجربها مع نص آخر هو (الملك عجيب).

والمجموعة الرابعة:

أطلق عليها كامل كيلانى «قصص للأطفال»، ويراها عطية فهمى شاهين «لونا جديدا يختلف عما فى المجموعات السابقة»؛ فالطفل فى تصور كامل كيلانى فى هذه المرحلة «قد أصبح شغوفا بالقراءة» ثم «إن نفسه قد تخلقت بمعان نبيلة مما تضمنته المجموعات السابقة»، لذلك يقدم له الكاتب قصصا لا تعتمد على شخصيتين فحسب ـ كما حدث فى أغلب قصص المجموعات السابقة ـ بل هى تتناول أشخاصا كثيرين ومواقف عدة، ثم هى فوق ذلك قصص مشهورة كتب لبعضها الخلود، وهى لا تخاطب طفلا صغيرا، بل طفلا قادراً على الفهم والإحاطة بمعنى القصة.

هكذا يقول كتاب (مكتبة الأطفال وقصص الكيلانى) الصادر عن مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر عام ١٣٣٥ هـ ـ ١٩٣٤م.

وتضم هذه المجموعة أربع قصص هى:

١ـ «السندباد «البحرى».

٢ـ «علاء الدين».

٣ـ «تاجر بغداد».

٤ـ «رينسون كروزو».

وقد نندهش لإقحام رينسون كروزو على هذه المجموعة التى استكمل بها كامل كيلانى ما أطلق عليه فيما بعد ذلك «قصص من ألف ليلة». ووضع رينسون كروزو فى سلسلة أشهر القصص مع جاليفر فى كتبه الأربعة، واستبدلها بقصة «مدينة النحاس» لتكتمل قصص ألف ليلة، وتصبح عشر قصص.

ويضيف المرجع نفسه أن أول قصص هذه المجموعة «السندباد البحرى» إحدى قصص ألف ليلة المشهورة ـ لم يشر لذلك إلى المجموعة الثالثة السابقة ـ ويرى أن كامل كيلانى «لم يقدمها إلى الطفل فاسدة الخيال مفككة التراكيب كما هى فى (ألف ليلة) بل وضعها فى أسلوب سهل جذاب، وخيال رائع وحلاها بكثير من الصور، فبدت رشيقة أنيقة».

ثم يقول: «وأكثر ما يعجبنى فى طريقته القصصية أنه يجعل الطفل يشعر بأنه يستمع إلى متحدث له، لا أنه يقرأ، فهو يروى القصة، وكأنها حديث يرويه لشخص آخر.

انظروا مثلا فى قصة علاء الدين كيف يقص القصة على الطفل، وكأنه يتحدث فى بساطة: (أتعرفون بلاد الصين أيها الأطفال الأعزاء؟ لعلكم سمعتم باسمها، وما أظنكم قد سافرتم إليها مرة واحدة فى حياتكم، فهى بلاد بعيدة جدا، وأنا أحب أن أقص عليكم شيئا مما حدث فى تلك البلاد البعيدة).. وهكذا يتقدم إلى الطفل بالقصة فى بساطة وسهولة تشوقه وتجعله ينتبه انتباها تاما إلى مواقفها ومعانيها وحوادثها..

وينحو كامل كيلانى فى تاجر بغداد نحوا جديدا، إنه يضع أسفله فى صفحاتها، وهذه ـ كما يقول الكاتب ـ طريقة متبعة فى أكثر الكتب الغربية الموضوعة للأطفال.

ولعل العبارة الأخيرة تطرح علينا سؤالا أصبح من الضرورى أن نحاول الإجابة عنه، ونقصد بذلك:

ـ هل أعاد كامل كيلانى صياغة قصص (ألف ليلة)؟ أم اعتمد على ترجمة بعض النصوص الأجنبية التى كتبت للأطفال؟!

محاولة لتقييم قصص الكيلانى عن ألف ليلة

إن الأمانة العلمية تقتضينا محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات، ومقارنة هذه الأعمال التى قدمها كامل كيلانى للأطفال عن ألف ليلة بالنصوص الأصلية، وسنجد بعض المفارقات، إذ إن هناك تفاصيل غاية فى الطرافة فى تلك النصوص لم يكن من السهل أن تفلت من الرجل، فهو يقظ وحساس، يحسن الاختيار والانتقاء، الأمر الذى قد يدهشنا. ثم إن هناك تغييرات فى بعض هذه النصوص نراها جوهرية. وكان الرجل حفيا بالتراث، محافظا عليه، وكتاباته للكبار فى هذا المجال تكشف عن محقق دؤوب أصيل. هل فرض عليه هذا التغيير أنه يكتب للصغار؟.. بعض هذا التغيير لم يكن ضروريا، بل أحيانا نجد النص الأصلى أقرب للطبيعة والتلقائية، ونحس أن التغيير يتناسب أكثر مع أسلوب الغرب فى التفكير، وطريقته فى عرض الأحداث وسرد القصص. وهناك إضافات لبعض القصص لا نعثر عليها فى النص الأصلى،هل اقتضتها رغبته فى إفادة الصغار وإثراء معلوماتهم وتثقيفهم وتوجيههم؟!

إننا أمام رائد غير مسبوق فى مجاله، وعمله جدير بالاحترام والتقدير، ولن يقلل من قدره إذا قلنا إنه من

الواضح أنه قد لجأ إلى الترجمة فى كثير من الأحيان. وعثرت شخصيا على قصة (على بابا) بالإنجليزية لا تختلف فى كثير أو قليل عن القصة التى كتبها كامل كيلانى، وربما له عذره فى هذه القصة بالتحديد؛ فهى ليست من قصص (ألف ليلة وليلة) بأجزائها الأربعة المعروفة، وإن تضمنتها ترجمة (أنطوان جالان) الفرنسية، وهى أول محاولة فى العصر الحديث لترجمة هذه القصص.

ولكن، إذا كان هناك مبرر مع (على بابا)، لماذا نجد أن قصة (أبوصير وأبوقير) أيضا تتشابه مع نص آخر بالإنجليزية ؟!.. وهذا النص الأخير يختلف فى كثير من جوانبه عما ورد فى (ألف ليلة).

على أن كامل كيلانى فى تقديمه قصص شكسبير و«أشهر القصص» ترجم أعمالا مبسطة، ولم يشر إلى الذين قاموا بهذا التبسيط، مكتفيا بنسبة القصص الأصلية إلى أصحابها، ونعنى بهم شكسبير وسويفت وديفو، ولعله فعل ذلك أيضا، دون أن يجد غضاضة فيما فعله، ولسنا نرى فيه عيبا، فالذين يسطون الأعمال للكبارفى إنجلترا بالتحديدمن أمثال ميشيل وست وتود كانت لهم خبرات عريضة بهذا العمل، وهم يستثمرون هذه الخبرة بشكل يعود على الطفولة بالخير، إذ يلتزمون بقاموس الأطفال، وعباراتهم قصيرة غير معقدة، وتمضى سطورهم سهلة يسيرة، تترقرق على سطور الصفحات. وإذا كان كامل كيلانى قد لجأ إلى هذه الكتب لتقديم (ألف ليلة) إلى أطفالنا، فإننا نحمد له أن اعتمد على أصحاب الخبرات، ولم يوقع نفسه فى ورطة تلخيص عشرات الصفحات فى حيز ضيق، قد لا يفى بالمطلوب.

وهذا الذى نقوله لا يمس كامل كيلانى فى قليل أو كثير، فإن دوره الرائد معترف به، والذى ترجمه ونقله قام به وفق منهج، وبوعى كامل بما يؤديه، وما على رجل بدأ وسط ظروف صعبة، ولم يكن هناك تيار واع يسانده، وكان وحيدا فى الميدان بلا أجهزة تعينه وتساعده..

وبرغم ذلك استطاع أن يفرض عمله وإنتاجه وثمار قلمه. ويكفى أن بعضا ممن جاءوا بعده مازالوا يعيشون ما قبل عصره نقلا واقتباسا، وما من منهج أو خطة، وما من عمل واحد من إبداعهم، الأمر الذى نشعر إزاءه بالأسى والحزن. فقد كنا نريد من هذا البعض خطوة إلى الأمام، خاصة ونحن جميعا نقف على أكتاف هذا الرائد العظيم الذى رصف لنا الطريق وعبده ومهده.

دراسة مقارنة
حول الملك عجيب

هذه واحدة من قصص (ألف ليلة) التى اجتذبت القراء، وشدت إليها الكثيرين، وقد عالجها كامل كيلانى بأسلوبه الخاص، وبسطها، ورواها بشكل مشوق، ولم يغير من أحداثها، بل التزم بالنص، وراح يسرده فى تسلسل، وبطريقة مثيرة، تجعل القراء من الأطفال فى لهفة شديدة إلى متابعة ما يجرى، مستثمرا مالديهم من حب للاستطلاع.

تقول القصة إن الملك عجيب بن الخصيب كان يحب رحلات البحر، فركب سفينة هبت عليها عاصفة، وما إن نجت السفينة وتطلع الربان من خلال منظاره حتى صرخ: هلكنا.. والسبب أنهم قد اقتربوا بشدة من جبل المغنطيس، وله خاصيته المعروفة: أنه يجتذب المسامير الحديدية من السفينة، وبذلك تتحطم وتنهار وتغرق. وقد حدث ما تنبأ به الربان، واستطاع الملك عجيب أن يجد لوحا من السفينة يحمله مسافة طويلة ووصل به إلى الجزيرة التى عليها هذا الجبل. وسقط الملك عجيب على أرضها نائما، وحلم أن تحت رجليه قوساً وثلاثة أسهم يستطيع عن طريق تصويبها إلى تمثال الفارس الذى يمتطى حصانا من النحاس، أن يسقطه فى البحر، ومعه الطلسم، أى اللوح الذى كتبت عليه الكلمات السحرية التى تعطى الجبل قدراته، الأسطورية وعند سقوط الفارس فى الماء يفقد الجبل خاصيته، ولا يستطيع بعد ذلك أن

يجذب إليه مسامير السفن، وعندما استيقظ الملك عجيب من نومه استطاع بعد مغامرات مثيرة أن يحقق هذا الحلم، وأعانه الله على ذلك، لأنه كان دائما يذكر الله ويحمده. وتتضمن القصة شخصية جانبية هى فتى قابله الملك عجيب فى الجزيرة، وقد بعث والد الفتى به إليها لكى يتفادى نبوءة بموته فى سن معينة ويوم محدد. وفى ذلك اليوم مات الفتى قضاء وقدرا بسكين كان يحمله الملك عجيب كأنما يريد الكاتب أن يزرع فى الأطفال صدق النبوءات.

هذا تلخيص لقصة فى عشرين صفحة بالرسوم نشرها كامل كيلانى فى المجموعة الثالثة، ثم عاد وضمها إلى سلسلة «قصص من ألف ليلة».

وقد تلقف المرحوم الشاعر صلاح عبدالصبور هذه القصة، وصاغ منهاقصيدة رائعة ـ للكبار لا للأطفال ـ وكانت له تجربته للصغار فى (مقبرة الأفيال) بالاشتراك مع عبدالعزيز عبدالمجيد، كما أنه صاغ لهم (حى بن يقظان).

يقول صلاح عبدالصبور فى يوميات الملك عجيب بن خصيب..

«لم آخذ الملك بحد السيف، بل ورثته
عن جدى السابع والعشرين
قصر أبى فى غابة التنين
يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين»

وفى آخر القصيدة يقول :

رأيت فى المنام أننى أقود عربه
تجرها ست من المهارى (جمع مهر)
تجوب فى الوديان والصحارى
وفجأة تحولت خيولها قططا
تمشى إلى الوراء، وجهها، عيونها تبص لى شرارا
ثم غدت عيونها نجوما
هذا النجم.. النجم القطبى
الدب القطبى الأبيض
صارت قططى دببة
يخطو نحوى الدب القطبى ليأكلنى
أو يأخذنى ليعلقنى فى فكه
أتخيل أنى علقت بفك الدب الأبيض
أنى أتدلى من أسنان الدب الأبيض
ياخدام القصر..وياحراس.. ويا أجناد
ويا ضباط..ويا قاده
حدوا حول الكرة الأرضية نسج الشبكه
كى يسقط فيها ملككم المتدلى

. . .

سقط الملك المتدلى جنب سريره».

وقد قرأت هذه المقطوعة من «مذكرات الملك عجيب بن خصيب» على الأطفال، وفهموها وضحكوا لها طويلا، وأدركوا التداعيات التى لجأ إليها الشاعر، واستمتعوا بها كثيرا، بل عقب واحد منهم.

ـ نحن نسمى العرش فى كتبنا العربية «سرير الملك»

وقد اقتبست شخصيا قصة الملك عجيب بعد قراءتى لها عند كامل كيلانى، وفى أصل (ألف ليلة)، ووقفت عندها طويلا، إذ إنها فيما أرى واحدة من أقدم قصص الخيال العلمى فى التاريخ، إن لم تكن أقدمها، وفى عصرنا الحديث كتب هذا اللون من القصص كل من جول فيرن الفرنسى، ويلز الإنجليزى، وسلجارى الإيطالى، وأخيرا (إيزاك أسيموف) الأمريكى الذى سجل فى هذا المجال تفوقا عالميا ساحقا.

وقصة الملك عجيب تؤكد معرفة العرب بالمغنطيس، وابتكارهم قصة جبل المغنطيس يدل بشكل قاطع على

خيالهم الخصب وعلى إدراكهم أهمية العلم، وذلك في وقت مبكر.

وقد استخدمت هذه القصة في كتاب علمي يدور حول «بيت الإبرة»، والمغنطيسة، لأدلل بها على أنهم لم يكتفوا بالمعرفة، إنما نسجوا حولها عملا فنيا، وجاوزوا هذا إلى استثمارها في ابتكار البوصلة، التي قيل إنها من عمل الصينيين، برغم أنها عربية الأصل، بل لقد طورها العرب وتمكنوا من صنع البوصلة البحرية.

إن قصة الملك عجيب قد تناولتها أقلام ثلاثة ـ هي تنويعات على لحن واحد كما يقولون ـ قلم كامل كيلاني سردها عظة وعبرة، وقلم صلاح عبدالصبور استوحى فيها قصيدة سياسية رائعة، وقلم ثالث اتخذ منها دليلا على ابتكارنا قصص الخيال العلمي، وعلى اختراع البوصلة. وتبقى القصة الأصلية في (ألف ليلة)، تبقى قائمة للأجيال ممتعة، بديعة، موحية، ولاقدرة لنا على تصور ماذا يمكن أن «يستخرجوا» منها، فنحن أمام منجم، وكنز . بل إن المنجم قد ينضب، أما (ألف ليلة) فهي باقية خالدة.

ماذا بعد كامل كيلاني في ألف ليلة وليلة

قدم كامل كيلاني عملا متكاملا بكتبه العشرة من (ألف ليلة)، وهي بداية طيبة، وكنا نتطلع إلى من يواصل رسالته، ويمضي على الطريق في أعمال أخرى من (ألف ليلة)، فالكتاب ضخم وحكاياته بالمئات، كما أننا نريد أن يستوحي البعض جانبا من هذه القصص ليؤلفوا ويبتكروا الجديد على ضوئها، ومن خلالها. وأريد أن أشير هنا إلى أكثر من عمل حاولت به أن أنسج على منوال (ألف ليلة)، دون أن أنقل عنها. وأكتفي بعملين عن مصدر واحد.

«قصة الصياد والعفريت» واحدة من الحكايات الشهيرة، وقد كتبتها بمضمون سياسي جعلت من الصياد رمزا لقوى الغرب حين كانت تريد أن تجرنا إلى الأحلاف العسكرية والسياسية، ومزجت بين تصور الصياد أن الزجاجة فارغة، وبين دعاواهم بأن هناك فراغا في الشرق الأوسط.. الصياد الغربي يلتقط الزجاجة، يفتحها ليخرج منها مارد عربي وهنا يحتال الصياد كما في القصة، ويسأل المارد أن يريه كيف كان داخل القمقم، لكن المارد يقهقه ضاحكا، قائلا إننا أصحاب الحكاية ـ ياعزيزي ـ لقد انطلقت من الحبس والقمقم ولن أعود إليه (نشرت في الخمسينيات في «جريدة المساء» برسوم مصطفى حسين).

وعدت لأتناول قصة الصياد والعفريت في (عفريت الزجاجة القزم) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ـ وجعلت العفريت فيها ليس ماردا بل في حجم عقلة الأصبع، وغير قادر على تنفيذ الأوامر بالكامل، بل يحقق نصفها فقط، وحين يطلب (علي الصغير) منه بدلة يأتي بالجاكته فقط!، وتحدث مفارقات مضحكة، ويبكي «المارد الصغير» لكن صاحبه الطفل يحل المشكلة بطلب الأشياء مضاعفة.. ويرغبه في مغادرة القاهرة إلى بغداد، وإذا بالمارد ينقله إلى قلب الصحراء، حيث منتصف المسافة.. ويتعقد الأمر فيسأله ناقه تحملهما لبغداد فيأتيه بأربعة قذائم!، فيسأله إخفاءها وإحضار جملين، وينجح في الإتيان بجمل واحد.. وينطلقا عليه، لكن اللصوص يتربصون بهما، ويطلب علي من المارد الصغير أن يحول اللصوص الثمانية إلى خراف، يتمكن من تحويل نصفهم، فيهرب الآخرون، ويدخل «علي» بغداد ويتزوج بنت الوزير، لا السلطان!

إن (ألف ليلة) كنز لا يفرغ لكتاب الأطفال، ونبع يمكن أن يستقوا منه الكثير، لايسألهم النقل، أو إعادة الصياغة، بل يرجو تطويرا للقصص، وجديدا مستوحى منها، إذ من العيب أن يفعلوا ذلك في الغرب ونتقاعس نحن عنه، إذ إننا أولى به، وجدير بنا أن ننهض به، لكي يقرأ أطفال العالم كما قرأوا (ألف ليلة).

ملاحظة أخيرة:

مـدين أنا بفكرة حلقـة «ألف ليلة وليلة» لكتـاب الأستاذة الدكتورة سهير القلماوى ولرسالة الدكتوراه التى قدمتها عن قصصها، وديون هذه السيدة الجليلة تطوق عنقى، وأعناق كل العاملين فى مجال ثقافة الأطفال برعايتها لها ولهم، وكنت أتطلع لأن تكون هذه الحلقة لونا من التكريم لشخصها على ما قدمته من عمل، لكنه عند الله، خير وأبقى.

ومـدين أنا بموضـوع هذه الدراسـة للأسـتـاذ لمعى المطيعى، فقد اقترح موضوعها مقرونا باسم الأستاذ الكبير محمد شوقى أمين، ولما تعذر ذلك تصديت لها، إذ أجد فى نفسى ضعفا شديدا إزاء ذكر اسم كامل كيلانى الذى التقيت بكتبه طفلا، والتقيت به مرة واحدة، كانت كافية لأن تودع حبه فى قلبى. وعلى مدى سنوات ممارستى الكتابة للأطفال أشعر بهـذا الحب يتملكنى تجاه الرجل وأعماله، لذلك لا أدع مناسبة تمر دون الإشادة بجهده الكبير عن وعى وإدراك بروعة ما قدم.

ومن أجل ألا نحرم الدراسة من قلم الأستاذ محمد شوقى أمين، نورد فى ختامها ماكتبه عن كامل كيلانى منذ أكثر من نصف قرن من الزمان... قال:

«النابغة الكيلانى مصلح نهّاض، أنشط من ظبى مقمر، وأكبر ما يعنينى منه أن أكبر ما يعنيه من كتب الأطفال أخذ الطفل بالصحيح من أساليب البيان، وتنشئته على الصواب فى نطق الألفاظ، وتلك بارعة من المحمدة تنطلق لها الألسنة ببارع من الثناء! أنسى، ولا أنسى يوم: الشوّاءة.. يوم جلست إلى مائدة البيت، فسمعت أختى الصغرى تقول لأمها «أريد شواءة»، فأثارت كلمة أختى دهشتى، وراعنى أنها تتشدق بها وتدل، فسألتها: «ماهى الشواءة؟» فقالت: «قطعة من اللحم مشوية».. ثم تركت المائدة وعادت فى يدها قصة «ربنسون كروزو» للنابغة الكيلانى فأشارت إلى كلمة الشواءة بين سطورها! فالأستاذ الكيلانى يتحدى أمثال هذه الكلمات الفصيحة السيغة الدقيقة، وينشرها فى قصصه نشر الزهر فى الروض، والروض زهر كله.. والطفل حين يلقن هذه الكلمات أثناء سياقه القصة ينصبغ لسانه بها، وبذلك يشب قارئا عربيا، صحيح النطق فصيح العبارة».

المراجع :

١ ـ قصص من ألف ليلة، كامل كيلانى .
٢ ـ ألف ليلة سهير القلماوى .
٣- كامل كيلانى، عبد الغنى البدوى .
٤ ـ مكتبة الأطفال وقصص الكيلانى، عطية فهمى شاهين .
٥ ـ الأعمال الكاملة، صلاح عبد الصبور .
٦ـ بيت الإبرة وحكايات أخرى، عبد التواب يوسف .

البنية وتحولاتها

فى الحكاية والدراما

تطبيقاً على «شهرزاد» الحكيم

مصطفى منصور*

«إننا ننزع إلى تشكيل الأشياء وإعادة تشكيلها من أجل أن ندرك عالماً صنعناه نحن بأنفسنا».

نيتشه

عندما اتجه مارون نقاش فى عام ١٨٥٠ نحو (ألف ليلة وليلة) ليستلهم من حكايتها «النائم اليقظان» مادة يعيد تشكيلها فى مسرحيته (أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد)، كان قد فتح أفاقاً غير محدودة أمام كتاب الدراما العرب، ووجه أنظارهم نحو التراث، وبخاصة (ألف ليلة و ليلة). لقد لفت الانتباه بعمله هذا إلى ما تنطوى عليه هذه الحكايات من إمكانات فنية وموضوعات وشخصيات وأحداث، قد تساعدنا على خلق دراما عربية جديدة ذات هوية خاصة [١].

ومنذ محاولة هذا الرائد، والكتاب العرب يغترفون من (ألف ليلة و ليلة) موضوعات وشخصيات وأحداثا لمسرحياتهم. هذا ما نجده بداية عند أحمد أبى خليل القبانى الذى اقتفى آثار أستاذه «مارون» فى مسرحه الغنائى، ثم بعد ذلك يتأكد هذا التيار لدى توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير وعزيز أباظة ورشاد رشدى وألفريد فرج وميخائيل رومان ونعمان عاشور وسعد الله ونوس وغيرهم من كتاب المسرح فى مصر والوطن العربى.

وقد حظيت «شهرزاد» بحكايتها الإطار فى الليالى العربية بنصيب مهم من المعالجات، بدأها توفيق الحكيم بمسرحيته (شهرازد) عام ١٩٣٤، إذ قدم لنا فى هذه المسرحية طريقة فى التعامل مع التراث تعد فريدة بالقياس بما سبق من معالجات، خاصة عند القبانى.

لم يتوقف الحكيم أمام أحداث الحكاية الخاصة بشهرزاد لينقلها إلى خشبة المسرح، ولم يبهره السطح الخارجى لحكايات (الليالى)، ولم يبحث عن المفاجآت الحدثية المدهشة التى تنتشر فى الحكايات. لقد كان السابقون عليه يلتصقون بالمادة التراثية ولا يستطيعون

* أستاذ الدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة.

التحرر من بنيتها القصصية. ونذكر مثالاً على هذا أحمد أباخليل القبانى في مسرحياته التى التصق فيها بالتراث من أجل خلق ميلودراما مثيرة للمشاهدين، ومن أجل خلق حوادث أو مواقف كانت بمثابة مناسبات للغناء أو لإلقاء القصائد.

استطاع الحكيم أن يستخلص الجوهر الكامن وراء السطح فى تجربة مسرحية مهمة تستحق منا التوقف للكشف عن تحولات البنية التراثية إلى بنية درامية؛ وذلك فى مسرحية (شهرزاد). وقد أشار «چورچ ليكونت» إلى إبداع الحكيم، فى تقديمه للطبعة الفرنسية للمسرحية التى صدرت عام ١٩٣٦، إشارة لها دلالتها على أسلوب الحكيم:

«شهرزاد!...

تحت هذا الاسم المثير للأحلام، لا نبحث عن زخرف ألف ليلة وليلة الذى أفرطنا فى العلم به، ولا عن بذخ الشرق الذى تواطأنا على المراد منه...

كل ما تراه هنا من المناظر طريق مقفر، ودار تحت جنح الليل، وانعكاس مضجع ملكى يضطرب فى بركة من المرمر، ثم رمال الصحراء... وبين الزهادة المختارة فى هذه المناظر، والوجازة المقصودة فى هذه السطور، تجرى مأساة النفس البشرية فى كل زمان وفى كل مكان....»[٢].

فى هذا النص، نلمح تحرر الحكيم من التراث فى سبيل بعثه على طريقته الخاصة، من خلال ما اكتسبه من معارف وخبرات. وهو يؤكد علاقته بالموروث أيا كان هذا الموروث بقوله :

«أنا سجين فى الموروث، حر فى المكتسب، وما شيدته من فكر وثقافة هو ملكى، وهو ما أختلف به عن أهلى كل الاختلاف. هاهنا مصدر قوتى الحقيقية التى بها أقاوم..»[٣].

إن مقاومته للموروث ـ كما يقول محمود أمين العالم ـ لم تكن «سعياً وراء التحرر المطلق منه، بقدر ما كانت محاولة لتنمية الطرف النقيض له وهو المكتسب»[٤]. أقدم الحكيم على التراث، وقد اكتسب معرفة كبيرة بمحاولات كتاب الدراما فى الغرب فى التعامل مع التراث، وأيضاً معرفة كبيرة باتجاهات الدراما فى القرن التاسع عشر وفى عصره؛ فقد عرف الرمزية وإسهاماتها فى الدراما، وقرأ بيرانديللو وبرناردشو وطغيان دراما الأفكار وأهميتها للمسرح المعاصر. كل هذا نجد آثاره بصورة أو بأخرى فى كتاباته المسرحية المتنوعة، المؤثرة فى الدراما العربية.

*

التراث: شهرازد

اتجه الحكيم إلى الليلة الأخيرة من (الليالى)، بعد أن انتهت «شهرازد» من حكاياتها، وكانت تنتظر بقلق كلمة الملك «شهريار» فى مصيرها. إنها لم تكن واثقة من قدرة حكاياتها على تغيير الملك، لهذا تأتى بأبنائها الثلاثة لتستعطف الملك ولتحصل منه على الأمان لها ولجميع بنات جنسها فى المدينة.

ويصدر الملك عفوه الملكى:

«يا شهرازد والله إنى قد عفوت عنك من قبل مجئ هؤلاء الأولاد لكونى رأيتك عفيفة تقية وحرة نقية بارك الله فيك وفى أبيك وأمك وأصلك وفرعك وأشهد الله على أنى قد عفوت عنك من كل شئ يضرك»[٥].

إن الشئ المهم هنا، الذى نرى أنه ربما قد استرعى انتباه الحكيم، هو أن شهريار قد وصل إلى حقيقة أمر

المرأة ممثلة فى شهرزاد من خلال منهج أشبه بالمنهج العلمى الذى يعتمد على الملاحظة الدقيقة والتجربة والبحث والاستقصاء، والذى على أساسه تم العفو.

وحتى يتم الكشف عن بنية الحكاية الإطار، يجب رصد سياق الأحداث التى تتكون منها هذه الحكاية، وكذلك معرفة ممثلى السياق تبعاً لنموذج جريماس A.J.Greimas الذى قدمه فى كتابه (علم الدلالة البنيوى ـ ١٩٦٦)[٦]. إن سياق الأحداث يمكن تلخيصه على النحو التالى:

١ـ خيانة الزوجة زوجها الملك شاه زمان مع العبد الأسود.
٢ـ قتل شاه زمان زوجه.
٣ـ هرب شاه زمان من مسرح الأحداث.
٤ـ سفر شهريار فى رحلة الصيد بمفرده.
٥ـ فعل الخيانة من الزوجة لزوجها الملك شهريار مع العبد مسعود الأسود ومراقبة شاه زمان هذا الفعل.
٦ـ عودة شهريار من رحلته ومعرفته بما حدث من زوجه.
٧ـ استخدام حيلة السفر للتأكد من موضوع الخيانة.
٨ ـ قرار الرحيل عن المدينة.
٩ـ تكرار فعل الخيانة من امرأة أخرى هى العروس مع شهريار وشاه زمان على الرغم من حراسة الجنى الذى اختطفها.
١٠ـ عودة شهريار إلى المدينة وانتقامه من الزوجة وعشيقها.
١١ـ استمرارية فعل الانتقام من عذارى المدينة مدة ثلاث سنوات.
١٢ـ فزع أهل المدينة وهروبهم بعيداً عن نفوذ شهريار.
١٣ـ قرار شهرازد بأن تكون فداء لبنات جنسها ومخلصة للمدينة.
١٤ـ زواج شهريار من شهرزاد، ومحاولتها تأجيل فعل القتل أو تعطيله.
١٥ـ فعل الحكى للقصص، الذى استمر طيلة ما يقرب من ثلاث سنوات.
١٦ـ إنجاب شهرزاد ثلاثة أبناء ذكور لا يعلم شهريار عنهم شيئاً.
١٧ـ انتهاء فعل الحكى.
١٨ـ سعى شهرزاد للحصول على العفو.
١٩ـ إعلان العفو الملكى وعودة الأمان والسرور إلى المدينة.

إن حلقات الحدث الاثنتى عشرة الأولى يظللها فعل الخيانة وما نجم عنه من فوضى وآثار مدمرة على المدينة. إنها تمثل الظروف التى أثارت لدى شهرازد الرغبة فى إصلاح الأوضاع وإعادة حالة الاتزان والاستقرار إلى شهريار والمدينة. ولأن هذه الأوضاع تهدد الحياة الشخصية لشهرزاد وحياة الآخرين؛ تهب شهرزاد للدفاع عن الحياة كى تستمر، مستعينة فى ذلك بأختها «دنيازاد» وبالقصص التمثيلية التى تحكيها كل ليلة حتى يمكن التأثير على شهريار المعارض للحياة. وفى نهاية الأمر، يحدث تغيير للمعارض أو إزالة وظيفته وتحوله ليلعب دور المساعد، ويحدث له اكتشاف أن شهرزاد تنتمى إلى نوع من النساء يختلف عن زوجه الأولى، وبالتالى فإن الخيانة فعل قد يقوم به نوع معين منهن، وهناك نوع آخر يأبى القيام بهذا الفعل، وبذلك يصبح شهريار مدعماً للحياة ويعود السرور لأهل المدينة.

ووفقا لنموذج جريماس الذى يحدد العلاقة بين ممثلى السياق فى البنية القصصية على النحو التالى:

مرسل ←—— مفعول ←—— مرسل إليه
↑
مساعد ←—— فاعل ←—— معارض

تقوم شهرازد بدور (الفاعل)، تثير حالة المدينة وقتل العذارى (المرسل) لديها الرغبة فى إنقاذ الوضع

(المفعول) الذى يقف شهريار (المعارض) ضد هذه الرغبة، وتستعين شهرزاد بأختها وبالحكايات الشائقة المتنوعة وأبنائها الثلاثة والتجربة (المساعد) لتحقيق رغبتها من أجل الحياة والاستقرار (المرسل إليه).

إن البنية المتحكمة فى الحكاية الإطار بنية ثنائية على النحو التالى:

الفاعل/ المفعول = شهرازد/ الرغبة فى الإنقاذ.

المرسل/ المرسل إليه = قتل فتيات المدينة/ الحياة.

المساعد/ المعارض= دنيازاد ـ الحكى ـ الأطفال ـ التجربة/ شهريار.

* * *

الدراما: شهرزاد

لم يحفل توفيق الحكيم بالحوادث الكثيرة فى الحكاية الإطار، ولم يحفل كثيراً بالتفاصيل المتنوعة التى ترد فيها ، وتمثُّل السياق المعتمد على التسلسل الزمنى الممتد، وإنما توقف عند بعض الأحداث التى ترد فى الحكاية التراثية، مع تغيير دلالاتها، تبعاً للسياق الدرامى وللبنية الجديدة، وذلك على النحو التالى:

١ـ قتل شهريار العذراء (المنظر الأول).
٢ـ سعى شهرزاد نحو تغيير شهريار (المنظر الثانى).
٣ـ فشل شهرزاد وقرار شهريار بالرحيل (المنظر الثالث).
٤ـ السفر لمعرفة الحقيقة (المنظر الرابع).
٥ـ مشروع الخيانة بين شهرزاد والعبد الأسود (المنظر الخامس).
٦ـ عودة شهريار والوزير قمر إلى المدينة وتسرب «شائعة» خيانة شهرزاد إياه (المنظر السادس).
٧ـ المواجهة تسفر عن انتحار قمر وموت شهريار وبقاء شهرزاد والعبد على قيد الحياة (المنظر السابع)

استمد الحكيم هذه الأحداث من بين أحداث الحكاية الأصلية، وهى أحداث قليلة يرتبها المؤلف ترتيباً سببياً لإدراك ما بينها من علاقات. إن فعل القتل لدى الحكيم نجده فى الحكاية، يمثل الحدث الرئيسى لحلقاتها الإحدى عشرة الأولى، لكن دلالة الفعل تختلف فى المسرحية. إن فعل القتل فى الحكاية يدل على الانتقام للذات الجريحة، وهذا الفعل يرتبط به الرغبة فى الإخصاء.

بينما نجد أن الأمر يختلف عند الحكيم بما يتفق مع أهدافه. يقع القتل فى بداية المسرحية، لكن الوظيفة والدلالة تتغيران. أولاً: إنه يثير الدهشة لدى المتلقى ولدى شخصيات المسرحية مثل الوزير الذى يطلب من شهرزاد تفسير الأمر:

«الوزير: إن عقلى يقصر عن إدراك ما تفعلين... لماذا تركت الملك يذهب إلى منزل الساحر وأنت تعلمين أنه ذاهب لإزهاق روح... أنسيت يامولاتى أن اليوم عيد العذارى، وأنهن يقمن هذا العيد تقديسا لسرك الذى حقن دماءهن وبعث هذا الرجل من بين أشلائهن»(٧).

لكن شهرزاد لا تقدم للوزير قمر أو لنا أى تفسير، مما يشير إلى غرابة الموقف، وإلى أن شهرزاد هنا تختلف عن شهرزاد الحكاية؛ فهى غير قلقة على مصيرها ولا على مصير العذارى، ولم تقم بأى إجراء لمنع شهريار من الإقدام على ارتكاب فعل القتل مرة أخرى. هل عاد شهريار سيرته الأولى كما فى الحكاية . إن سيلاً من الأسئلة يتدفق إلى الذهن نتيجة فعل القتل والسياق الذى يتم فيه..ومن ناحية أخرى، تتبدل دلالة الفعل إلى دلالة على تغير شهريار فى المسرحية عنه فى الحكاية؛ فالقتل كان وسيلة لتأكيد الذات المكلومة فى الحكاية، لكنه هنا قتل من أجل المعرفة؛ فشهريار تتحكم فيه رغبة المعرفة التى يريد أن يحققها بشتى الطرق:

«شهرزاد: كنت أحسبك قد جاوزت طور الطفولة..

شهرزاد: أنت شهريار قبل ألف ليلة وليلة.. لم تتقدم ولم تتغير...

شهريار : بل تغيرت....

شهرزاد: كنت فى ذاك العهد تسفك الدماء، وهأنتذا اليوم تفعل أيضاً...

شهريار: كنت أقتل لألهو... واليوم أقتل لأعلم..»(٨).

وفعل القتل فى المسرحية فعل رمزى، إنه تجسيد لرغبة شهريار فى قتل رغبته فى الاتصال بالنساء وتأكيد لرغبته فى الانفصال عما هو أرضى والانطلاق خارج المكان وخارج المحدود. يقوم شهريار بالقتل بنفسه، ولا يكلف الجلاد بالقيام بهذا الأمر كما كان يفعل فى الماضى، كأنه يقتل بنفسه الشفرة الشبقية التى تخيم على المسرحية، ممثلة فى نداء الجسد:

شهرزاد: «باسمة» أنا جسد جميل... هل أنا إلا جسد جميل؟!

شهريار : «يصيح» سحقاً للجسد الجميل!...

شهرزاد: أنا قلب كبير... هل أنا إلا قلب كبير؟!...

شهريار : سحقا للقلب الكبير!...

شهرزاد: أتنكر أنك عشقت جسدى يوماً، وأنك أحببتنى بقلبك يوماً...

شهريار: مضى كل هذا .. مضى.. «كالمخاطب نفسه»أنا اليوم إنسان شقى..»(٩).

لقد أصبح هم شهريار الأول هو اكتشاف المجهول، سواء فى شخصية شهرزاد أو فى الطبيعة. لكن شهرزاد لا تساعده وإنما هى دائماً تسخر منه لأنه لن يستطيع كشف كل الأسرار ولن يستطيع التحرر منها. إنها تتحداه بفتنتها وجسدها وعاطفتها وتثير لديه الرغبات المختلفة، لهذا كله تبدو قوة كبيرة تمثل مركز المنسرحية الذى يستقطب كافة الشخصيات وكل الأفعال إليه. وربما هذا يفسر لنا تلاعبها بشهريار إضافة إلى تلاعبها بالوزير قمر والعبد الأسود، فجميعهم يرغب فيها ويراها فى مرآة نفسه، وهم أسرى شخصيتها متنوعة الأبعاد وضعفاء إزاءها. تستطيع شهرزاد أن تعيد ـ مؤقتاً ـ شهريار إلى حظيرتها بجسدها وشعرها وحكاياتها:

«شهرزاد: «تداعب شعره بأناملها» إنك لست هرما يا شهريار.. شعرك مازال فى لون الليل...

شهريار: داعبى شعرى كما تفعلين.. أسمعينى صوتك الحنون... ما كنت أعلم أنك على هذا الجمال!... أهذا ثغرك يا شهرزاد... إنه كأس لؤلؤ!.. شعرك يا شهرزاد.. إنه العناقيد!...

شهرزاد: تعال.. أرح جسمك قليلا...

شهريار: دعينى أتوسد حجرك كأنى طفلك أو زوجك.. هل أنا حقاً زوجك؟... لست أصدق قولى إن هذا صحيح... ضعى ذراعيك حول عنقى... ذراعاك من فضة يا شهرزاد!... أريد أن أعلم أن هذه الكنوز هى لى.. لم لا تحدثينى عن حبك لو أنك تحبيننى قليلا؟... لكنك لا تحملين لى شيئاً من الحب...

شهرزاد: «فى تهكم خفى» أراك قد عدت
إلى القلب والحب!..»(١٠).

فى النهاية، تفشل شهرزاد فى محاولتها استعادة شهريار إلى حظيرتها وإلى سجنها، ويقرر الرحيل إلى حيث لا حدود:

«قمـر: أتراك تتعمد هجر امرأتك؟..

شهريار: وهجرك أنت أيضاً...

قمـر: المحبون لك تهرب منهم!...

شهريار: ومن نفسى أيضاً....»(١١).

....

شهريار: لا بأس ... لن أعود إلى جسدك الجميل.. لن يسكرنى ريق ثغرك ونفح شعرك وضمات ذراعيك...شبعت من الأجساد! .... شبعت من الأجساد!.. شبعت من الأجساد!...

شهرزاد: أصبحت لا تشعر....

شهريار: لا أريد أن أشعر.. كنت قبل أشعر ولا أعى. اليوم أنا أعى ولا أشعر... كالروح..»(١٢).

يؤكد الحكيم فشل شهرزاد فى استقطاب شهريار كى تتجسد إرادة شهريار و إصراره على الانفلات من تأثيرها والرحيل من أجل الحصول على الحقيقة. إن فشل شهرزاد هنا يماثل فشلها فى الحكاية الإطار، ذلك الذى يتضح فى الخاتمة من خلال استعانتها بأبنائها الثلاثة للتأثير عاطفياً على شهريار. ومن ناحية أخرى، نجد أن الرحيل يمثل إحدى مراحل الحدث المهمة فى المسرحية والحكاية. فى الحكاية يقرر شهريار وأخوه شاه زمان الرحيل إلى أماكن أخرى خارج المدينة لاكتشاف موضوع الخيانة ومدى تحققه فى العالم. أيضاً يستخدم الحكيم الرحيل حتى يكتشف شهريار حقيقة الوجود.

يخصص الحكيم المنظر الرابع للرحلة؛ حيث شهريار ووزيره قمر فى صحراء مترامية الأطراف وفى ساعة الغروب. وفى الحكاية القديمة يهتم المؤلف الشعبى بالرحلة ولكن بصورة مختلفة؛ عند الحكيم يدور الحدث فى مكان طبيعى قفر نقيض للثراء الموجود فى القصر، وفى فضاء شاسع نقيض للبهو الملكى أو المخدع الضيق وفى ساعة الغروب ليضفى مسحة من الحزن على المنظر المسرحى؛ بينما المؤلف الشعبى يخرج إلى الطبيعة عند البحر وفى مكان به حياة حيث عين المياه والأشجار، كأن المؤلف الشعبى يكرر صورة المكان الطبيعى الذى حدثت فيه خيانة زوجة شهريار مع العبد الأسود، فقد تم هذا فى حديقة القصر. إن المكان طبيعى فى المنظر المسرحى وفى المشهد القصصى، لكن التغيرات فى مكونات المشهد مكانياً وزمانياً تتفق مع أهداف الكاتب المسرحى والمؤلف الشعبى كل على حدة. إن هدف المؤلف الشعبى تأكيد فعل الخيانة، لهذا يعتمد على التكرار لأحداث حدثت من قبل مع تحريف ضئيل فى الصورة، ويتحقق لشهريار وأخيه اكتشاف الحقيقة ومن ثمّ يحدث التحول فى مسار الفعل القصصى. بينما يهدف الحكيم إلى وضع الشخصيتين (شهريار وقمر) فى المشهد الطبيعى حتى يتجسد التناقض بينهما فى أسلوب التعامل مع الطبيعة؛ فشهريار يتأملها تأمل العالم بأسلوب علمى عقلانى يفسر ظاهرة الغروب، بينما قمر يستخدم أسلوب لا عقلانى عاطفى، وهذا كله يمثل استعارة درامية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعلاقة شهريار وقمر بشهرزاد. وتبرز براعة الكاتب فى استخدامه الترابط بين الشخصية والمكان لتجسيد الحركة النفسية والفكرية. إن الشخصيتين، على الرغم من أسلوبيهما المتناقض، تتأملان وتشعران بالاغتراب، وقد أثار غروب الشمس فيهما ذلك الشجن:

«شهريار: «ينظر فجأة إلى الشمس وهى تغيب» انظر يا قمر!... فراق الشمس محزن حقاً!...

قمر : «يرفع رأسه ويتأمل غروب الشمس صمتاً» ؟..

شهريار : «بعد لحظة تأمل» شأن كل فراق...

قمر:...

شهريار: لعلها حزينة هى الأخرى... ألا ترى. ضعف أشعتها وشحوب لونها؟... لكنه حزن لحظة... لحظة الفراق فقط...

قمر: «فى صوت خافت» هاهى ذى قد غابت فى الرمال»(١٣).

أثناء غياب شهريار (فعل العقل) وقمر (فعل القلب) يبرز فعل (الجسد) ممثلاً فى العبد الأسود، وذلك فى المنظر الخامس. إن الشفرة الشبقية تبرز فى بداية المسرحية من خلال العبد الأسود وعلاقته أولاً بالعذراء التى قتلها الملك شهريار؛ ثم تظهر بعد ذلك بدرجات متفاوتة لتجسيد معاناة شهريار ومحاولته الانفلات منها، وها هى تبرز لتؤكد نفسها لتستمر حتى نهاية المسرحية. ومكان الحدث فى هذا المشهد يتمثل فى بهو الملك؛ حيث يحل العبد محل السيد الغائب، ويتم اللقاء بين شهرزاد والعبد ليس فى وضح النهار وإنما فى الليل الذى يؤكده المؤلف: «ليل داج ساج». أيضاً نجد أن العبد لا يدخل إلى المكان بصورة مشروعة طبيعية من الأبواب، وإنما يدخل متسللاً من النافذة. إن العبد يرى فى شهرزاد الجسد الجميل والعبق المثير للشهوة الجنسية.

العبد: أو يمكن لمثلك أن يعشق عبداً خسيساً مثلى؟!..

شهرزاد: ألم فعل ذلك زوج شهريار الأولى؟

العبد : «يشير إلى جسمها وإلى جسمه» هذا البياض وهذه الرقة... وهذا السواد وهذه الغلظة....

شهرزاد: «باسمة» الزهرة البيضاء الرقيقة تنبت من الطين الأسود الغليظ...

العبد: وقبحى وأصلى الوضيع..!

شهرزاد: ينبغى أن تكون أسود اللون... وضيع الأصل...قبيح الصورة... تلك صفاتك الخالدة التى أحبها...؟

العبد: تلك صفات الشهوة...»(١٥).

العبد هو سيد مملكة الجسد، يتحرك دائماً فى الظلام، لهذا فهو فى المسرحية يمثل الرمز بدلالاته المستقرة فى العقل الجمعى العربى وربما الشرقى أيضاً. وفعل الجنس هنا فعل رمزى له أهميته الدرامية من حيث هو وسيلة لإثارة غيرة شهريار فى المنظر السابع. هنا، يستعير الحكيم فعل الخيانة من الحكاية، وهو فعل لم تقم به شهرزاد (ألف ليلة وليلة)، لكنه يستخدمه هنا ليحقق الكاتب أهدافه الدرامية وتصوراته للعلاقة بين شهرزاد والصور الثلاث للرجل (شهريار، قمر، العبد). فضلاً عن هذا، فإن الحكيم يجعل العبد يعيش فى الظلام الدائم؛ إنه يعيش داخل شهرزاد، وإذا ما خرج إلى النور فإنه محكوم عليه بالموت.

شهرزاد: نعم.. إن أردت الحياة يا حبيبى فاسع فى الظلام كالثعبان... احذر أن يدركك الصباح فتقتل؟

العبد: إذا رآنى الملك؟..

شهرزاد : بل أنا.. حبى لك لا يحيا إلا فى الظلام..»(١٥).

تنتشر إشاعة العلاقة المحرمة بين شهرزاد والعبد فى أرجاء المدينة، ويلوك لسان الجلاد بها فى خان أبى ميسور. يسمعها شهريار وقمر المتنكران فى شخصيتى تاجرين من تجار البصرة الموسرين. لقد عادا إلى المدينة، وها هما فى مكان غير طبيعى صاحبه «أبو ميسور»، وهو رجل فيلسوف يرى الأشياء بمنظور يختلف عن منظور الآخرين؛ فالبساط لديه بحر ممتد، والجلاد الراقد على الفراش الوثير يرى أنه حشرة، والفراش الخالى هو طائر الرخ. هذا الخان صورة استعارية للعالم الذى تتعدد صوره ويخلو من الحقيقة المطلقة، وإنما الحقيقة نسبية يختلف البشر فى إدراكها. يصل شهريار إلى حقيقة أنه بالذهن يمكن للإنسان أن يتحرر من الأرض ومن السجن ومن الطبيعة:

«أبوميسور: يشير إلى الفراش الخالى» هيا اعتليا جناحى هذا الطير!...

«ينصرف هو الآخر».

قمــــــر : الطير؟.. أى طير..؟

شــهــريار : «وهو يجلس على الفراش» طير الرخ...

قمــــر: أتمزح؟... إنى ما إخالك إلا هازلا بمجيئك إلى هذا المكان... أو يعجبك كلام أنصاف المجانين هؤلاء.. انظر إلى القاعة الأخرى!... ما بالهم مسندين إلى حائط الدار هكذا؟.. لا شئ والله أشبه حقاً بأعجاز النخل الخاوية من هؤلاء الآدميين!..

شـــهريار: نعمًا الهاربون من أجسادهم!...

قـــمـــر : أو لهـــذا هربنا نحن من ديارنا وهجـــرنا أهلنا وطفنا ببـــلاد الأرض؟!.. كـى تـكـون هـنـا خاتمة رحلتنا؟!..

شهريار: رحلتنا؟... صه أيها الأبله!... إنا ما تحركنا بعد..»(١٦).

فى هذا المكان، تنطلق إشاعة الخيانة، ويظهر السيف الخاص بالجلاد باعتباره أداة للانتقام تعطلت طيلة ألف ليلة وليلة، وكان قد باعه الجلاد فى بداية المسرحية ليشرب بثمنه خمراً. فيتداعى إلى ذهن المتلقى موقف شهريار إزاء الخيانة فى الحكاية الأصلية لكن أفق التوقع تبعاً لشخصية شهريار الذى انفصل عن الواقع يقضى على هذا التداعى؛ حيث يتسق شهريار مع صورته الدرامية الجديدة. إنه لا يهب للانتقام وإنما الذى يسعى إلى ذلك هو قمر العاشق الذى يخفى مشاعره تجاه شهرزاد لعلاقته الوثيقة بشهريار. لذلك نجد أن قمر العاطفى يثور ويهتم بالسيف الذى يأخذه معه:

قـــمر : أهى تستطيع هذا؟ .. أهى تقدم على مثل هذا ؟ .. إن هذا افتراء ... إنه لافتراء ...

شهـريار : جفف دموعك أولاً .. لاتكن أنت أيضاً رجلاً حقيراً... جفف عينيك...

قمــــر: أتسخر منى؟...

شـهـريار: حاشا لله... أو ترانى خليقاً أن أسخر من قلب رجل؟...

قـمــــر: «فجأة» مولاى!... وإذا كان ما سمعنا صحيحاً؟...

شـهـريار: لا تقـل هذا الكلام ياقـمـر....
أيمكن لعقلك أن يتخيل شهرزاد
فى أحضـان عبد؟ لا... عبـد نار
من المجوس؛ بل عبد أسود قذر!...

قمـــر: هب أن الأمر صحيح، تفعل بلاريب
واجبك يا مولاى...

شهريار: أى واجب؟...

قمـــر: «يشير إلى سيف الجلاد» كما فعلت
بزوجك الأولى...

شهريار: وقت أن كنت مثلك...

قمـــر: ماذا تعنى؟

شهريار: قمر.. أحقيقة أنت تحبها؟... أنت
واهم أيها المسكين!.. أنت لا تحبها.

قمـــر: مولاى...

شهريار: «يشير إلى جسم قمر» بل هذا الذى
يحبها...»(١٧).

فى خـتـام المسـرحـيـة (المنظر السـابع)، تحـدث المواجهة؛ حيث تتجمع الصور الثلاث للرجل (شهريار/ قمر/ العبد) لتتجلى مأساة انشطار النفس البشرية فى صـورها الثـلاث. وفـعل المواجـهـة يحـدث فى الحكاية الأصلية فى الخاتمة بين شهرزاد وشهريار؛ حيث العفو الشـامل الذى يصـدره الملك عن شـهـرزاد ويعم الخـيـر والسـرور المدينة وتسـتـمـر الحـيـاة . لكن، يؤدى فـعل المواجهة عن طريق استخدام شهرزاد للعبد فى مشروع الخيانة إلى تجسيد مأساة شهريار فى انفصاله التام عن الحياة واغترابه عنها ونفيه منها. إن مأساة شهريار تنبع من وعيه بأنه محكوم عليه بالموت (المادى أو المعنوى)، لكنه يستـمـر فى الطريق الذى اختـاره، بينمـا قـمـر بعـاطفتـه المتطرفة لا يصمد فى المواجهة مما يؤدى به إلى الانهيار والانتحار؛ إن عاطفته غير متبصرة ومثاليته خيالية، ويفتقد الوعى والقـدرة على الصـمـود. لقـد وصل إلى اليـأس ليحطم المثال والنموذج الذى يعبده وهو «شهرزاد» وفقد الإيمان به:

«شهريار: قمرمات.!

شهرزاد: لا تجزع ياشهريار!.

شهريار: انطفأت حياة قمر!..

شهرزاد: واأسفاه..

شـهريار: «بعد لحظة» لم يعد قـمـر يستـمد
الحياة من الشمس؟..

شهرزاد: لأنه لم يعد يؤمن بها...

شهريار: الإيمان!...

شهرزاد: لقد كان رجلاً...

شهريار: نعم .. قد كان رجلاً..

شهرزاد: أما أنت ياشهريار..

شهريار: أنا ؟ .. من أنا؟ ..

شـهــرزاد: أنت إنســان مـعلق بين الأرض
والسماء ينخر فيك القلق، ولقد
حاولت أن أعيدك إلى الأرض ..
فلم تفلح التجربة...»(١٨).

إن المعرفة هى مصدر القلق لدى شهريار، ووعيه بهذا القلق هو مصدر عذابه، بينما قمر لا يملك إلا اليأس. والعبد ينطلق ويستمر فى الحياة لافتقاده إلى المعرفـة أو الإيمان بالعـاطفـة. إنه الجـزء الحيـوانى فى الإنسان والشهوة والشبق الذى به تبدأ المسرحية وبه تنتهى فى دورة كاملة. إنها دورة حياة الرجل فى تطوره؛ حيث

(جسد ← عاطفة ← معرفة) ثم موت لتبدأ دورة جديدة، وهكذا:

شهرزاد : «كالمخاطبة لنفسها» دار، وصار إلى نهاية دورة..

العبـــد: «يتحرك فجأة» أستطيع أنا أن أعيده إليك...

شهـرزاد: خيـال شهـريار آخر الذى يعود ... يولد غضاً ندياً من جديد أما هذا فشعرة بيضاء قد نزعت!...»(١٩).

إن سيـاق الفـعل الدرامى الذى أبدعـة الحكيم يختلف تماماً عن سياق الفعل القصصى الذى أبدعه المؤلف الشعبى، وهذا يعود إلى التركيب الجديد للأفعال وإعطائها دلالات مختلفة ومتنوعة ويظهر هذا نتيجة أسلوب الحكيم الذى ينتمى إلى المدرسة الرمزية؛ حتى اختراق ما وراء الواقع وصولا إلى عالم من الأفكار.

لقد أدرك الحكيم البنية العميقة Deep structure داخل الحكاية الإطار، وهى المسـؤولة ـ كـمـا يرى جريماس ـ عن توليد بنية الحوادث السطحية، وإدراك الدلالات المتنوعة للأفعال وللشخصيات، لكنه لم ينقل هذه البنية وإنما تحرر منها، خاصة فيما يختص بممثلى السياق وتعديل الوظائف الخاصة بهم بما يتفق مع رؤيته الخاصة والقيم الجمالية والتقاليد الفنية التى يكتب من خلالها. قرأ الحكيم الحكاية قراءة فلسفية ورمزية، مستخلصاً الجوهرى فيها. ومن خلال رؤيته للوجود الإنسانى، استطاع أن يطرح البنية الثنائية للمسرحية على مستويات عدة على النحو التالى:

الرجل/ المرأة
الإنسان/ الطبيعة
الناقص/ الكامل
المكتسب/ الموروث
التحرر/ السجن
الحاضر/ الماضى.

إن تعدد المستويات يدل دلالة عميقة على ثراء العمل الفنى، ويخرج به عن التفسير المحدود، ويسمح بالتالى بالتفسيرات الكثيرة المتنوعة من قبل المتلقى. ولتحقيق ذلك تم تعديل وظائف ممثلى السياق فى الحكاية الأصلية على أساس أن الفاعل فى المسرحية يتمثل فى شهريار الذى أثارت فيه (شهرزاد ـ الطبيعة) الرغبة فى المعرفة لكشف أسرارها والانطلاق من السجن الذى يشعر به (سجن المكان وسجن الطبيعة). إن شهرزاد هى القوة المثيرة لرغبات الآخرين؛ فهى فى المسرحية تمثل المرأة والطبيعة والكيان الكامل والموروث والسجن والماضى والغموض.

«شهـريار: قد لا تكون امرأة، من تكون؟... إنى أســألك من تكون؟...هى السجـينة فى خـدرها طول حيـاتهـا... تعلم بكل مـا فى الأرض....كـأنهـا الأرض... هى التى ما غادرت خميلتها قط...، تعرف مصر والهند والصين... هى البكر.. تعـرف الرجـال كـامـرأة عـاشت ألف عـام بين الرجـال، وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة... هى الصغيرة لم يكفها علم الأرض فـصـعـدت إلى السمـاء... تحدث عن تدبيرها وغيبها كـأنها ربيبة الملائكة، وهبطت إلى أعماق الأرض تحكى عن مردتها وشياطينها وممالكهم السفلى العجيبة كـأنهـا بنت الجن... من تكون تلك التى لم

تبلغ العشرين، قضتها كأترابها فى
حجرة مسدلة السجف؟... ما
سرها؟... أعمرها عشرون عاماً؟..
أم ليس لها عمر؟... أكانت
محبوسة فى مكان؟... أم وجدت
فى كل مكان؟... إن عقلى
ليغلى فى وعائه، يريد أن يعرف...
أهى امرأة تلك التى ما فى الطبيعة
كأنها الطبيعة؟!..»[20].

إنها ترتبط بكل شخصيات المسرحية؛ يرى كل فرد منهم حقيقتها من منظوره الخاص. إذا كان شهريار يراها سراً هائلاً كأنها الطبيعة، فإن قمر الوزير يراها قلبا كبيراً ويراها العبد الأسود جسداً جميلاً. والشخصية التى تحاول أن تصل إلى الحقيقة هى شخصية شهريار، لهذا فإن رغبته المثارة يسعى إلى تحقيقها، بينما قمر والعبد لا يستسلمان للشك ويقفان مرتبطين بشهرزاد، لهذا فإنهما يقفان موقف المعارض لشهريار. يلجأ شهريار إلى الساحر أولاً؛ كى يساعده فى الحصول على الحقيقة وكشف السر، ويفشل الساحر فى أن يلعب دور المساعد لفشل وسائله، لهذا يلجأ شهريار إلى الرحيل والتأمل فى الحياة والاستماع للناس، وذلك كله من أجل الوصول إلى الحقيقة. تلك الحقيقة التى وصل إليها شهريار هى عدمية الحياة وأن المعاناة مستمرة. لقد فشل فى الانطلاق والتحرر من سجنه.

«شهريار» : هأنذا فى القصر من جديد؟...
إلام انتهيت؟... إلى مكان
البداية.. كثور الطاجون على عينيه
غطاء... يدور...ثم يدور.. ثم
يدور... وهو يحسب أنه يقطع
الأرض سيراً إلى الأمام فى طريق
مستقيم...»[21].

«شهريار: أولست كالماء يا شهرزاد؟.. سجيناً
دائماً كالماء؟... نعم... ما أنا إلا
ماء... هل لى وجود حقيقى
خارج ما يحتوى جسدى من زمان
ومكان!... حتى السفر أو الانتقال
إن هو إلا تغير إناء بعد إناء... ومتى
كان فى تغيير الإناء تحرير
للماء!...»[22].

«شهريار: أنت أنا.. أنت نحن.. لا يوجد غيرنا
نحن.. أينما ذهبنا فليس غيرنا وغير
ظلنا وخيالنا... الوجود كله هو
نحن... ما من شئ خلا صورتنا فى
هذه المرآة العظيمة التى تحيط بنا
من كل جانب.. لقد سئمت هذا
السجن من البلور..»[23].

....

«شهريار: دائماً هذه الأرض... لا شئ غير
الأرض... هذا السجن الذى
يدور.. إنا لا نسير... لا نتقدم ولا
نتأخر، لا نرتفع ولا ننخفض...
إنما نحن ندور.. كل شئ يدور...
تلك هى الأبدية... يالها من
خدعة!... نسأل الطبيعة عن سرها
فتجيبنا «باللف» والدوران»[24].

لقد هدم الحكيم النص القصصى واستخدم بعض عناصره ليعيد بناءها من جديد. وقد اتضح لنا هذا فى علاقة الفعل الدرامى بالفعل القصصى، ويتأكد أيضاً فى التخطيط التالى لممثلى السياق:

مرسل ← مفعول ← مرسل إليه (الحقيقة)
(شهرزاد والطبيعة) (المعرفة)
↑
مساعد ← فاعل ← معارض
(الساحر، الرحيل (شهريار) (قمر، العبد)
البحث)

فى هـذا التغـير للبنـيـة القصصـيـة، وفـى إعـادة تـرتيـب عـناصـرهـا وتـركـيـبـهـا فى صـيـاغـة جـديـدة، تظهر خصوصية الحكيم وقدراته ، الإبداعية، وسعـيـه إلى التحـرر من الموروث. وهو بذلك التـشكيل وبتلك الصياغة يدفع المتلقى نحو إدراك الموروث إدراكاً جديداً.

الهوامش:

(١) انظر: مصطفى منصور، الدراما العربية الحديثة والحوار العربى الأوروبى فى القرن ١٩، **مجلة المسرح**، عدد (٥٨)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٣.

(٢) چورج ليكونت، مقدمة مسرحية شهرزاد فى: توفيق الحكيم، **شهرزاد**، المطبعة النموذجية، القاهرة، (ب.ت) ،ص ٨.

(٣) توفيق الحكيم، **سجن العمر**، المطبعة النموذجية، القاهرة، (ب.ت)، ص ٢٦١.

(٤) محمود أمين العالم، **توفيق الحكيم مفكراً فناناً**، دار شهدى للنشر، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٢٠.

(٥) **ألف ليلة وليلة**، الجزء الرابع، دار مكتبة الحياة، بيروت (ب.ت) ،ص ٤٤٧.

(٦) رامان سلدن، **النظرية الأدبية المعاصرة**، ترجمة جابر عصفور، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، ١٩٩٠ ص ص١٠٢، ١٠٣.
سامية أسعد: سيميولوجيا المسرح، **فصول**، المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل ١٩٨١.
هدى وصفى، تحليل سيميولوجى لمسرحية «الأستاذ»، **فصول** المجلد الأول، العدد الثالث، أبريل ١٩٨١.
أنور المرتجى، **سيميائية النص الأدبى**، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

(٧) توفيق الحكيم، **شهرزاد**، ص٤٠.

(٨) المسرحية ص٥٦.

(٩) المسرحية ص٥٩.

(١٠) المسرحية ص٧٤.

(١١) المسرحية ص٨٣.

(١٢) المسرحية ص٩٢.

(١٣) المسرحية ص ص١٠٠ ـ ١٠١.

(١٤) المسرحية ص ص١٠٧ ـ ١٠٨.

(١٥) المسرحية ص١١٠.

(١٦) المسرحية ص ص١١٩ ـ١٢٠.

(١٧) المسرحية ص ص١٣٦ ـ ١٣٧.

(١٨) المسرحية ص ص١٥٧ ـ ١٥٨.

(١٩) المسرحية ص ص١٥٩ ـ ١٦٠.

(٢٠) المسرحية ص ص٦٦ ـ ٦٧.

(٢١) المسرحية ص ١٤٣.

(٢٢) المسرحية ص ١٤٧.

(٢٣) المسرحية ص ١٤٩.

(٢٤) المسرحية ص ١٥٠.



ألف ليلة وليلة في الموسيقى

سمحة الخولى*

ليس من بين أعمال التراث الأدبى الشرقى كله ما استهوى المؤلفين الموسيقيين فى الغرب مثل (ألف ليلة وليلة). وإذا أردنا أن ندرس الإبداعات الموسيقية ـ العديدة والمتنوعة ـ المستوحاة من (ألف ليلة وليلة) فى الموسيقى الغربية، فلابد أن نسعى إلى تفهم الدوافع النفسية والفنية والتاريخية وراء هذا الاهتمام الكبير الذى أنتج أعمالا موسيقية للأوبرا، وأخرى للباليه ـ وغيرهما من المؤلفات السيمفونية ـ أو للبيانو أو للغناء.

والسؤال الذى يطرح نفسه هنا: هل يمكن تفسير موجات الاهتمام بموضوعات (ألف ليلة وليلة) من جانب المؤلفين الغربيين ـ رغم بعدها عن عالمهم وعن موسيقاهم ـ تفسيرا تاريخيا يرتبط باتجاه أو مذهب موسيقى بعينه؟ وذلك لأن أول ما يتبادر للذهن أن التوجه الرومانسى هو الذى حول أنظار المؤلفين إلى (ألف ليلة) التى وجدوا فيها أرضا خصبة لنزعة الخيال الأصيلة عند الرومانسيين، فلعل عالم (ألف ليلة وليلة) الخيالى، الغريب والبعيد، قد أرضى نزعة الهروب من واقع غربى أفسدته الصناعة ودفع فنانى القرن التاسع عشر للانطلاق عبر حدود الزمان والمكان، إلى عالم (ألف ليلة وليلة)؛ فهم يميلون لتمجيد كل ما هو مناهض لواقعهم ولحضارتهم التى شعروا إزاءها بالإحباط وخيبة الأمل وتبدد الأحلام.

غير أن الرومانسية ـ فى حد ذاتها ـ لا تقدم تفسيراً جمالياً كافياً لظاهرة الحماس الكبير من المؤلفين الغربيين لقصص تلك السلطانة الأسطورية شهرزاد، التى عرفت كيف تقاوم مصيرها الحالك، وتدفع عن نفسها انتقام شهريار من بنات حواء، بحكاياتها الساحرة. فإذا

* أستاذ متفرغ بمعهد الكونسرفتوار بالقاهرة.

كانت رومانسية رمسكى كورساكوف من عوامل إلهامه فى عمله السيمفونى الأشهر (شهرزاد)، وإذا كانت رومانسية كارل ماريا فون فيبر Weber وراء اختياره موضوع أوبرا (أبو حسن)، فإن هذا الدافع الرومانسى لا وجود له فى حالة موريس رافيل Ravel (١٨٧٥-١٩٣٧) فى افتتاحيته الأركسترالية لأوبرا «شهرزاد» (وهى التى لم ينجز منها إلا هذه الافتتاحية)، أو فى مجموعة أغانيه بالعنوان نفسه «شهرزاد». وفى هذا القرن العشرين، أبدعت أوبرات تكاد تبلغ العشرة فى إطار لغة موسيقية بعيدة إلى حد كبير عن عاطفية الموسيقى الرومانسية، وبلغة هارمونية أقرب إلى التنافر وحدّة الخطوط اللحنية، وبتلوين يخلو من النعومة واندماج الألوان الأركسترالية، الذى كان الرومانسيون يتعاملون به. ذلك لأن رافيل، على سبيل المثال، بدأ إبداعه متأثرا «بانطباعية» (تأثيرية) ديبوسى ثم تحول - عبر «الكلاسيكية الحديثة» - إلى أسلوب شخصى خاص. وهناك عدد من موضوعات (ألف ليلة) التى تحولت إلى مؤلفات للأركسترا أو البيانو أو الباليه فى القرن العشرين، لعل أحدثها باليه بعنوان (شهرزاد) كتب موسيقاه مؤلف من چورچيا اسمه ث. كا خيدزا Kakhidze وقدم فى أبريل سنة ١٩٩٤ بنجاح كبير (ذكرته الدوريات الموسيقية) فى تبليسى، كما عرض فى موناكو وألمانيا، وهو بسبيله للعرض فى الولايات المتحدة فى موسم ٥/ ١٩٩٤.

فالأعمال الموسيقية المستوحاة من قصص (ألف ليلة وليلة)، إذن، ليست وليدة عصر بعينه، وهى لا تنتمى لإطار مرجعى فنى واحد، فقد أثبتت أنها تتجاوز ذلك بما يوحى لنا بأن الابتكار الأدبى دائم التجدد فى (ألف ليلة)، والنماذج الإنسانية المثيرة، وعوالم الخيال العجيبة التى نسجتها «شهرزاد» حول قصصها فى (ألف ليلة)، كل هذا وراء انبهار المؤلفين الغربيين - والأوروبيين على وجه التحديد - بـ (ألف ليلة) التى أمدتهم بذخر من الموضوعات (التى تتفاوت فى مدى طرافتها وسذاجتها) للأوبرات وللباليه، ولغيرهما من أنواع الإبداع الموسيقى الفنى.

وهذه الموضوعات المأخوذة عن (ألف ليلة) قد حظيت على يدى المؤلفين الغربيين بعناية موسيقية مرموقة، وأفادت من التقدم الفنى المتصل للغة الموسيقى الغربية فى هذين القرنين الحافلين (التاسع عشر والعشرين)، سواء فى أجهزة الأداء الموسيقى كالأركسترا والكورال والمغنين، أو فى لغة الباليه الحركية المتطورة، بالإضافة لما حققه الإخراج المسرحى بعناصره، من تصميم للمناظر وتقنيات العرض المسرحى وغيرها. وكل هذه الإمكانات الضخمة التى تمتلكها الموسيقى فى الغرب، قد وجدت مجالا شيقاً لها فى الموضوعات الشرقية الخيالية، القادرة على نقل المشاهد والمستمع إلى عالم ساحر بعروض باذخة ملونة. فالمستمع الأوروبى نفسه بحاجة إلى ما يداعب خياله ويبهره بعناصر الغرابة Exotism التى لا زالت من أبرز محاور الجذب فى أوروبا بوجه عام.

والأعمال الموسيقية المستوحاة من (ألف ليلة وليلة)، التى أمكن حصرها هنا، تنقسم إلى أوبرات، ومؤلفات سيمفونية للأركسترا، أو باليهات Ballets أو مؤلفات للغناء أو للبيانو. ومبدعوها ينتمون للقرن التاسع عشر وللقرن العشرين كما ذكرنا. ونظراً لأن الأوبرات عن (ألف ليلة وليلة) تمثل أغلبية لافتة فى السجل الموسيقى لـ (ألف ليلة وليلة)، فإننا سنبدأ هنا بالتعريف بهذه الأوبرات ومؤلفيها بهدف استعراض مدى انتشار (ألف ليلة وليلة) فى الموسيقى المسرحية الأوبرالية، ثم نتطرق بعد ذلك إلى عرض أكثر تفصيلا لاثنتين من هذه الأوبرات التى حققت مكاناً فى «الربرتوار»:

١ ـ كارل ماريا فون ڤيبر Weber (١٧٨٦ ـ ١٨٢٦) ألماني: أوبرا «أبو حسن» Abu Hassan.

٢ـ إرنست رييــر Reyer (١٨٢٣ ـ ١٩٠٩) فـرنسي: أوبرا «التمثال La Statue عن (ألف ليلة وليلة).

٣ ـ بيتـر كـورنيليـوس Cornelius (١٨٢٤ ـ ١٨٧٤) ألماني: أوبرا حلاق بغداد Der Barbier Von Baghdad».

٤ ـ برنارد سـيكلز Sekles (١٨٧٢ ـ ١٩٣٤) ألماني: أوبرا «شهر زاد Scheherezade».

٥ ـ هنرى رابو Rabaud (١٨٧٣ ـ ١٩٤٩) فـرنسي: أوبــرا «معروف الإسكافي» Marouf le Savetier du Caire».

٦ ـ آرماند بولينيـاك (١٨٧٦ ـ ١٩٦٢) فـرنسيـة Polignac: أوبرا «ألف ليلة وليلة».

٧ ـ كـورت آتربيـرج (١٨٨٧ ـ) سـويدي Atterberg أوبرا «علاء الدين والمصباح السحرى».

٨ ـ چوليا ڤايسبـرج Weissberg (١٨٧٨ ـ ١٩٤٢) روسية: أوبرا «جولنارا» أو «جولناره».

٩ ـ إيـزائي دوبـروڤـين Dobroven (١٨٩٤ ـ ١٩٥٣) أوبرا «ألف ليلة وليلة».

١٠ ـ روبرتو جـيـرهارد Gerhard (١٨٩٦ ـ ١٩٧٠) إسپاني بريطاني: أوبرا «شهر زاد».

أوبرا «حلاق بغداد»

موسيقى كورنيليوس:

بيتـركورنيليوس مؤلف ألماني ولد في مدينة ماينز، بالقرب من فرانكفورت في مقاطعة هيسين، جمع بين موهبة الأدب والموسيقى، جمعته صلات موسيقية وأدبية بكل من ليـسـت Liszt وبرليـوز Berlioz من أسـاطين الرومانسية. وكـان شديد الإيمان بمبادىء الموسيقى الجديدة ـ موسيقى المستقبل ـ التى تزعمها كل من ليست وڤاجنر، وبلغ من حماسه لمبادئها أنه سخر قلمه لنشر أفكارها ولترجمة كتابات «ليست» عنها من الفرنسية للألمانية، وكان ينشر كتاباته النقدية فى المجلة الموسيقية الجديدة، أحد المنابر الكبرى للموسيقى الرومانسية (منذ أنشأها ر. شومان). اتجه كورنيليوس فى ممارسته التأليف الموسيقى الذى درسه فى برلين، إلى المسرح وإلى الأوبرات الفكاهية بصفة خاصة، واتضح فى أسلوبه فى تأليفها تعمقه فى اتجاهات التأليف الرومانسية وخاصة مدرسة «ليست» «وڤاجنر» بكروماتيتها Chromatism المتقدمة واستخدامها أفكاراً رئيسية بأسلوب اللحن الدال لتحقيق الترابط البنائى الذى يعرّض الأسلوب الرومانسى المتقدم لبعض التفكك، نتيجة لتخلخل الإحساس بالمركز التونالى للموسيقى.

وقد قام كورنيليوس بنفسه بإعداد النص الشعرى (اللبرتو Libretto) للأوبرا عن حكاية «مزين بغداد» من (ألف ليلة وليلة) (الليلة ٣٣)، ولحن الأوبرا فى أول الأمر من فصل واحد. ولكن المشهد الختامى فيه كان مفرط الطول إلى حد أنه استغرق حوالى ثلث طول الأوبرا، ولكنه رأى بعد فترة، وبعد فشلها الكبير فى العرض الأول فى ڤايمار سنة ١٨٥٨، أن يراجعها.

ولهذا العرض قصة طريفة؛ فقد حضر كورنيليوس سنة ١٨٥٤ إلى ڤايمار، حيث كان «ليست» يشغل منصب مدير الموسيقى؛ لكى يعمل سكرتيرا موسيقيا له. وعندما فكر فى تلك الفترة فى كتابة أوبرا فكاهية واختار لها هذا الموضوع حاول ليست أن يثنيه عن هذه الفكرة الهشة، ولكن كورنيليوس لم يتأثر بنصيحته. وعندما أنجزها وعزف بعض أجزائها لـ «ليست» شعر الفنان الكبير بقيمتها الموسيقية الحقيقية بالرغم من تهافت الموضوع، وقرر «ليست» أن يخرجها على مسرح أوبرا ڤايمار، الذى كان يعمل مديرا موسيقيا له. ولسوء

الحظ، كان هناك مخطط تزعمه مدير المسرح للإطاحة بليست. ونجح غريم ليست، بعد العرض الأول لهذه الأوبرا وفشله، فى دفع «ليست» للاستقالة من منصبه! وكان كورنيليوس نفسه قد شعر بضرورة كتابتها من فصلين، واقتنع كذلك باقتراح صديقه «ليست» بأن يعيد صياغة افتتاحيتها كى يدمج فيها بعض الأفكار المهمة من الأوبرا، ولكن كورنيليوس توفى قبل أن يتم الصياغة الجديدة، فأكملها «ليست» بعد وفاته. وتولى اثنان من قادة الأركسترا الألمان تعديلها (موتل وليڤى) خاصة فى التلوين الأركسترالى. وقدمت أكثر من مره بهذه التعديلات ولكنها لم تعد لصورتها الأصلية التى كتبها بها مؤلفها إلا فى عام سنة ١٩٠٤؛ وهى الصورة التى انتشرت بها بعد ذلك بعدة أعوام، حين إعادة تقديمها سنة ١٨٨٥ فى أوبرا ميونيخ، وكان نجاحها فى ذلك العرض إيذانا بتغيير مصيرها، وبداية للاعتراف بقيمتها الموسيقية؛ حيث عرضت على مسارح ألمانية عدة. ولم يمنع تلحينها باللغة الألمانية من عرضها سنة ١٨٩٠ على مسرح أوبرا المتروبوليتان بنيويورك، ثم اهتمت بها لندن وڤيينا. وعرضت فى المهرجان الموسيقى الدولى فى إدنبرة (اسكتلندا) فى عام ١٩٥٦، فى عرض لفرقة أوبرا هامبورج الشهيرة. و(حلاق بغداد) هى الأوبرا الوحيدة التى جلبت لمؤلفها الشهرة من بين أوبراته الثلاث ومؤلفاته الأخرى.

وجدير بالذكر أن مسرح أوبرا فرانكفورت الكبير يقوم بعرض (حلاق بغداد) حاليا، منذ أبريل سنة ١٩٩٤، فى إخراج وتصميم جديدين؛ وذلك احتفالا بذكرى مرور مائة وعشرين عاما على وفاة مؤلفها (ابن مقاطعة هيسين). وسنشير فيما بعد إلى بعض التفاصيل الغريبة فى هذا العرض الجديد الذى يلقى نجاحا كبيراً.

والقصة بالغة السذاجة: فالبطل نور الدين يتدله فى حب مرجانة ابنة القاضى، وتتدخل بستانة الصديقة العجوز للأسرة فتحصل له على موعد من مرجانة وتوصيه بأن يهيىء نفسه للقاء، وأن يستدعى الحلاق لهذا الغرض.

ويقبل الحلاق الثرثار ولا يلبث أن يكتشف سر حماس نور الدين، فيقتفى أثره إلى بيت القاضى، فيسمع صراخ واحد من الخدم فيخطىء ويتصور أن القاضى قد ضرب نور الدين حتى الموت، وعندما يشعر نور الدين بصوت القاضى بعد صلاة الجمعة يختبىء فى صندوق كبير، ويحضر الحلاق خدم نور الدين ونساء أسرته ليطالبوا جميعا بجثته، ويكتشف القاضى أن الشاب المختبىء فى الصندوق كاد يغمى عليه، وأخيرا يوافق على ارتباطه بابنته، ولكنه يطلب من جنده القبض على الحلاق، لمجرد أن يستمتع بحكاياته اللانهائية!! وتختتم الأوبرا بأغنية شكر من الحلاق ويشترك الكورال فى فقرة الختام على عبارة «السلام عليكم»!

وقد قام مؤلف الأوبرا بتعديل نهايتها عن (ألف ليلة)، كما أدخل فيها بعض التفاصيل المسرحية لخلق شىء من التشويق مثل الاختفاء فى الصندوق، وعفو القاضى ومباركته لارتباط الحبيبين. وبتلك النهاية «السعيدة» عدل المؤلف القصة التى انتهت فى (ألف ليلة) بخروج البطل بساق مكسورة ونزوحه بعيدا عن المدينة التى يعيش فيها الحلاق!

والجدير بالذكر أن عناصر الإبهار الموسيقى فى تلحين كورنيليوس للأوبرا ليست معتمدة على التلوين الشرقى، بل إن الموسيقى ذاتها هى القيمة الوحيدة وراء نجاح هذه الأوبرا؛ فهناك الأغنية الانفرادية (الآريا) التى يؤديها نور الدين (بصوت تينور) فى الفصل الأول، تعبيرا عن سعادته الغامرة باللقاء المرتقب.

ثم هناك فقرة بارعة التجسيد: حين تغنى بستانة لنور الدين عن ضرورة الاهتمام بالحلاق ليحسن مظهره، ويكرر هو وراءها التعليمات نفسها بأسلوب «الاتباع» أى الكانون Canon فى الموسيقى، وهو أسلوب جاد يستخدم عادة فى الغناء متشابك الألحان (البوليفونى)،

ولكنه وظفه هنا توظيفا فكاهيا موفقا. وهناك ثنائى نور الدين ومرجانة فى الفصل الثانى، ثم أخيراء وليس آخراً، الختام الكورالى الشيق للأوبرا على عبارة «السلام عليكم».

ويعتبر النقاد نجاح كورنيليوس فى إبداع هذا النص الموسيقى الشاعرى المحكم ـ الذى يبدو كأنه قادم من عالم بعيد مغلف بالأحلام ـ يعتبره بعض النقاد نجاحا عظيما لهذا المؤلف الذى حول مثل هذه القصة الهشة إلى عمل مسرحى مشوق وناجح.

أما الإخراج الجديد الذى يقدم حاليا فى فرانكفورت، ففيه «شطحات» مسرحية للمخرج، كما هو شأن مخرجى الأوبرا فى عصرنا [1]، أبرزها كورال النساء من أسرة نور الدين فى الفصل الثانى وهن يرقصن رقصا شرقيا يتعارض كلية مع الموسيقى التى تعبر عن الحزن على وفاته، وبذلك التناقض تعمق العنصر الساخر فى العرض، وأضاف المخرج ما اعتبره مزيدا من التشويق والإثارة!

أوبرا معروف الإسكافى (أو معروف إسكافى القاهرة):

موسيقى هنرى رابو:

درس هنرى رابو التأليف الموسيقى على ماسنيه[2] فى كونسرفتوار باريس، وحصل على جائزة روما للإبداع الفنى، وهى من أهم الجوائز التى يمنحها هذا المعهد. وكان له نشاط فى قيادة الأركسترا، وعندما ترك فوريه منصب عمادة كونسرفتوار باريس تولاه رابو من بعده.

ورابو مؤلف محدود الشهرة، وتستند شهرته إلى أوبرا «معروف»، وهو يتمتع بجاذبية الموسيقى الفرنسية ورشاقتها، وأسلوبه الموسيقى ليس فريدا فى ابتكاره ولكن فيه شاعرية فى أفكاره اللحنية ونسيجه، وهو محكم فى بنائه، ولا يخلو من لمسات من روح الدعابة الموسيقية من آن لآخر.

وأوبرا (معروف إسكافى القاهرة) واحدة من أربع أوبرات كتبها على مسافات زمنية منتظمة، تفصل بين كل واحدة والتالية عشر سنوات، (ومعروف) هى ثانية أوبراته وأشهرها. والقصة مأخوذة عن حكاية «معروف الإسكافى» (الليلة ٩٨٢ حتى ٩٩٨)، وتتألف من خمسة فصول، كتب النص الشعرى لها لوسيان نيبوتى، وقدمت (معروف) للمرة الأولى على مسرح أوبرا لاسكالا بميلانو سنة ١٩١٧، وأعيد عرضها عدة مرات قبل أن تعرض على مسرح المتروپوليتان فى نيويورك فى العام نفسه، وظلت تقدم على هذا المسرح العتيد حتى عام ١٩٤٦. أما فى فرنسا، فقد قامت «الأوبرا كوميك» (وهو مسرح آخر غير أوبرا باريس) بإعادة إخراجها مرة أخرى واهتمت بها فرنسا منذ الأربعينيات.

وكل شخصيات الأوبرا غنائية، أى ليس فيها فقرات تؤدى تمثيلا فقط، وهو ما يلجأ إليه كثير من المؤلفين الغربيين فى تناولهم الأوبرات الشرقية الطابع؛ فيجعلون بعض أدوارها تمثيلية فقط، دون غناء كما هو شأن الاختطاف من السراى لموتسارت أو «أبو حسن» عن «ألف ليلة وليلة» من موسيقى فيبر. والقصة تدور حول الإسكافى معروف الذى دفعته زوجه المشاكسة للهروب خارج بلاده بحرا، وتتحطم السفينة وينجو معروف وحده، ويلتقى بمواطن صديق قديم «على» فيصحبه إلى مملكة «خيتان» ويعرفه بزملائه على أنه واحد من أشهر التجار فى العالم. وينبهر به السلطان فيعرض عليه أن يزوجه ابنته، ويعيش فى داره فى بذخ نادر ويغترف من خيرات السلطان، ويوغر الوزير صدر السلطان عليه لارتيابه فى حقيقته، وأخيرا، يضطر معروف للاعتراف بحقيقة حاله لزوجه، فيقرران الهروب فيأويهما فلاح فقير، ويتحول خاتم زوج معروف بقوة خارقة إلى جنى يفتح لهما كنوزاً وفيرة، وحين يحضر السلطان مطاردا معروفاً وزوجه، يجدهما يعيشان وسط هذا الثراء، فيعتذر لمعروف عن ارتيابه فيه ويصحبهما معه إلى قصره ويأمر بجلد الوزير مائة جلدة!

والأسلوب الموسيقى لهذه الأوبرا مزيج من النجاح والفشل ، يجعله أقرب للأوبرات «المرقعة» Pastiche التى يلجأ المؤلفون الموسيقيون إليها حين تواجههم صعوبة التعبير عن جو شرقى. فإذا أضفنا إلى ذلك أن موسيقى الباليه الفرنسية تنزع للخفة السطحية أحيانا والمضمون الموسيقى الهش، فلذلك جاء مشهد الباليه الشرقى فى الفصل الثالث من نقاط الضعف الواضحة فى هذه المدونة. وعلى العكس، فقد بدأ الفصل الأول بلمسة دعابة مشوقة حين عبر عن جبروت الزوج (فاطمة العرة) واضطهادها زوجها. ورغم هذه البداية، فإن التشويق الموسيقى يفتر فى أكثر من مشهد، ولا ينقذ الأوبرا فى الواقع إلا تمكن رابو من صنعة التأليف بعيدا عن الإلهام الحقيقى وذلك لنجاحه فى خلق ألوان أركسترالية مرهفة مع اهتمام بتماسك البناء الموسيقى وبعض التوفيق فى رسم الشخصيات فى بعض الآريات الغنائية. والطريف أنه حدد لدور معروف الغنائى إما صوت تينور أو باريتون، وهذا نادر الحدوث؛ حيث يختار المؤلف لونا خاصا من الأصوات الغنائية لإيحاء ونبرة معينة يراهما ملائمين للدور!

ولا تترك أوبرات (ألف ليلة وليلة) المتعددة دون إشارة إلى بعضها مما يستحق وقفة قصيرة.

أوبرا (أبو حسن) موسيقى ڤيبر كانت محاولة جانبية من رائد الأوبرا الرومانسية فى ألمانيا، وهى محاولة لم يحالفها النجاح، ولم يشتهر منها غير الافتتاحية الأركسترالية التى لازالت تعزف فى الحفلات السيمفونية أحيانا، ولكن اللافت فيها أن ڤيبر جعل دور الخليفة وزبيدة زوجه دورين تمثيليين ليس فيهما غناء، وقصر الغناء على «أبو حسن» المدين المفلس وزوجه فاطمة وعمر الصراف (باص). ولم يكن عجيبا أن تتوارى هذه الأوبرا وسط أوبرات ڤيبر بالغة القيمة مثل «القناص» Der Freischutz و «أوبيرون» وغيرهما.

أما أوبرا كورت آتر بيبرج «علاء الدين والمصباح السحرى»، فقد عرضت فى ستوكهولم سنة ١٩٤١، ولكن انتشارها محدود برغم أهمية دور مؤلفها فى الموسيقى السويدية باعتباره عازفا وقائد أركسترا ومؤلف رومانسى التوجه، له بعض اللمحات الشائقة، ولكنها كما يبدو لم تكن من الأهمية ولا الثقل كى تحقق للأوبرا وجودا ملموسا فى الريبرتوار.

وروبرتو جيرهارد الذى كتب أوبرا بعنوان «شهر زاد» مؤلف إسبانى يتميز عن معاصريه بين مؤلفى أوبرات عن (ألف ليلة وليلة) بأنه درس التأليف على شونبرج، فأخذ عنه الأسلوب الدوديكافونى. ومع الأسف، فإن مدونة هذه الأوبرا وتسجيلاتها غير متاحة؛ فقد كان من الطريف حقا أن نطلع على النص الموسيقى الذى جمع بين الطبيعة الإسبانية القطالونية للمؤلف وعقلانية التأليف الدوديكافونى أو بداية الاتجاه إليه!

وأوبرا «جولنارا» (جلناره) للمؤلفة الروسية بوليا (جوليا) ڤايسبرج تستحق وقفة عابرة؛ فهذه المؤلفة قد درست التأليف الموسيقى على رمسكى كورساكوف، وهى قد تأثرت بلا شك بالنجاح الباهر لمتتابعته السيمفونية: شهر زاد، كما أنها أخذت عنه بعض تفوقه الفريد فى التكوين الأركسترالى. وجدير بالذكر أنها زوج ابن رمسكى كورساكوف.

*

وإذا تركنا الأوبرات المستلهمة من (ألف ليلة وليلة)، فإننا نجد أعمالا سيمفونية وغنائية وموسيقية أخرى نابعة عن (ألف ليلة). والعمل الموسيقى الذى سلط الأضواء عالميا على (ألف ليلة) و«شهر زاد»، وطبقت شهرته الآفاق، بل نجح فى اجتذاب الآلاف وربما الملايين للموسيقى الغربية السيمفونية، هو متتابعة رمسكى كورساكوف (١٨٤٤ ـ ت ١٩٠٨) Rimsky Korsakov، (شهر زاد Scheherazade). ورمسكى كورساكوف واحد من المؤلفين الخمسة الذين أصّلوا القومية فى الموسيقى الروسية. بدأ حياته ضابطا بحريا، ولكن دراسته

للموسيقى، على سبيل الهواية لازمته فى رحلاته البحرية، ثم التقى بالاكيريف وهو واحد من المؤلفين القوميين الروس، وعنه تلقى رمسكى كورساكوف بعض التوجيه الموسيقى، وهو الذى أيقظ فى نفس رمسكى الطموح لتكريس حياته للموسيقى. وقدمت أولى سيمفونياته فى سانت بطرسبورج عام ١٨٦٥ واستقبلت استقبالا حافلا أدى إلى تعيينه أستاذا للتأليف الموسيقى بكونسرفتوار سانت بطرسبورج سنة ١٩٧١، وبعد عامين اعتزل العمل فى البحرية كلية وتفرغ تماما للموسيقى، وبدأ يكون لنفسه بالجهد الذاتى خبرة موسيقية جادة، فملك ناصية الهارمونية والكنترابنط، وهما من أركان لغة التأليف الموسيقى. أما التلوين الأركسترالى، فقد تفوق فيه إلى حد جعل كتابه فيه مرجعا مهما لازال يدرس حتى الآن فى كل معاهد الموسيقى.

وليس هناك شك فى أن شهر زاد هى أوسع مؤلفاته جميعا انتشارا وجماهيرية، وهى كذلك أكثر مؤلفاته وفاء بالوصف الموسيقى، وهى تتألق بأضواء وألوان شرقية عرف كيف يصوغها فى إطار سيمفونى فريد فى ابتكاره وتعبيره. وليس هدف رمسكى كورساكوف، رغم ما فى هذه المتتابعة السيمفونية من وصف إيحائى، أن يكتب عملا بروجراميا (ملتزماً بوصف قصة محددة بالموسيقى)؛ فهو قد أوضح لنا منطلقه فى هذا العمل الفائق حيث كتب يقول:

> «لقد اتبعت فى كتابة شهر زاد برنامجا يقوم على تقديم صور منفصلة من ألف ليلة وليلة لا تربط بينها صلة خاصة، بل هى صور أربع اخترت لها موضوعات استهوتنى وهى على التوالى :
>
> البحر وسفينة السندباد ـ حكاية أمير كاليندار ـ الأمير الصغير والأميرة الصغيرة ـ مهرجان بغداد: البحر ـ السفينة تتحطم على الصخور ـ والختام.
>
> والخيط النفسى والموسيقى الذى يوحد بين هذه الصور الأربع هو المقدمة القصيرة التى تبدأ بها الحركات الأولى والثانية والرابعة، والفاصل «الإنترمتسو» البارز فى الحركة الثالثة، المكتوب لآلة ڤيولينة منفردة، وهو يجسد «شهر زاد» وهى تحكى قصصها المبدعة للسلطان الصارم... وختام الحركة الرابعة يؤدى الغرض البنائى نفسه (من الربط الداخلى بين أفكار الحركات الأربع). وهذه النماذج اللحنية تنطلق عبر الموسيقى كلها، وتتبادل وتتشابك فيما بينها، ولكنها تظهر فى كل مرة تحت ضوء مختلف، وتبدى فى كل مرة سمات مختلفة وتعبر عن مزاج مختلف، وتتخذ النماذج نفسها صورا وتصرفات وأجواء جديدة».

ولقد كان إعجاب الجماهير بـ «شهر زاد» ـ ولازال ـ منقطع النظير، وإن كان النقاد قد أخذوها بشىء من التحفظ فى البداية، غير أنهم الآن قد اقتربوا فى تقييمهم هذا العمل الفريد من حكم الجماهير الواضح، عبر ما يقرب من قرن من الزمان (إذ أنجزها المؤلف بين عامى ١٨٨٧، ١٨٨٨).

والمستمع يؤخذ فى أول الأمر بملمسها الحريرى البراق، المتمثل فى ألحانها الرائعة وتلوينها الفذ. غير أن القيمة الموسيقية الكبيرة وراء هذا الملمس الخارجى الأخاذ، تشهد بسيطرة كاملة على البناء الموسيقى، تحتاج إلى نظرة فاحصة لتقييمها وتقدير قيمتها الحقيقية.

فإذا نحن أخذنا فى الاعتبار هدف رمسكى كورساكوف فى رسم لوحة شرقية الظلال والأضواء تفوح بعطر شرقى ساحر ومغامرات مثيرة (بعيدا عن التصوير الفعلى)، فإننا أمام مستويين متداخلين من الإبداع الموسيقى: أحدهما إيحائى تعبيرى وتلوينى،

والآخر بنائى يشهد بتصميم محكم لكل حركة على حدة وعلى ربط بارع بين الحركات الأربع، رغم أنها لا تتبع أى تطور قصصى بعينه. فأولى لمسات إبداع رمسكى كورساكوف هى تجسيده الموسيقى الأنثوى العذب لشخصية شهر زاد فى لحن الڤيولينة المنفرد الذى يتردد ـ بصور مختلفة ـ فى الحركات جميعا، باعتبارها «الراوى» الذى يلتقى به المستمع عبر كل الأجواء المتباينة للصور السيمفونية الأربع، وليس أقل منها توفيقا لحن استهلال الحركة الأولى العريض المهيب الذى تؤديه آلات وترية خفيفة الطبقة مع الآلات النحاسية. وبعد لحن الراوية شهر زاد (للڤيولينة المنفردة) يقدم لنا لحنا تلتف نغماته صعودا وهبوطا بإيقاع مميز، وهو أرق تلوينا (وهو يعتبر لحن الموضوع الأول فى هذه الصيغة؛ صيغة «الصوناتينا» التى تعتبر صيغة صوناتا Sonata Form ولكنها مصغرة بإلغاء قسم التفاعل)، أما اللحن الرئيسى الثانى فى هذا القسم من الحركة الأولى، حركة البحر وسفينة السندباد، فهو يجنح إلى الهدوء بعد قمة صاعدة؛ ليخلى الطريق للحن يؤديه الفلوت وتردده بعده آلات الكورنو النحاسية ثم الكلارينت والأوبوا. وعندما يعود لحن شهرزاد بدلالها، يعود فى مقام آخر غير الذى سمعناه فيه من قبل (كان فى مقام مى الصغير، ولكنه يعود قبل أواخر قسم العرض من الڤيولينة المنفردة نفسها ولكن فى مقام سى الصغير)، ويختتم قسم العرض بعودة لحن الاستهلال. ويتراوح السلم الموسيقى أو المقام السائد فى هذا القسم الثانى بين مى الكبير ومى الصغير، وهو الذى يفضله المؤلف حين يعبر عن جو حميم ناعم يراه مرتبطا بشخصية الراوية شهرزاد. ومثل هذه المرونة المقامية ما بين المقامين الكبير والصغير على درجة الركوز Tonic نفسها، من الصفات التى استثمرها الرومانسيون، بكثرة، وقد وظفها رمسكى هنا لخدمة الأجواء التى حشد لها تلوينا أركستراليا فخما شديد الوضوح فى إيحائه بأجواء البحر، وهى التى عاشها المؤلف سنوات طويلة وتمرس بها تماما.

والحركة الثانية: الأمير المتخفى فى زى راهب متسول؛ ففيها تتداخل الخيوط النفسية والموسيقية بشكل أوثق؛ فاللحن الشهرزادى الناعم يقدم لنا الحكاية فى أول الأمر (فى مقام سى الصغير)، ثم يأتى لحن الأمير وهو فى حقيقته صورة محورة من لحن شهريار، ولكنه هنا يسمع من الوتريات المنخفضة بنبر «پتسكاتو»، تعقبه النحاسيات، كأنها دعوة إلى معركة، أو إلى رقصة عنيفة. ولا يدع المؤلف أية فرصة لتزويق ألحانه وتلوينها بأصداء آلات معينة إلا ويقتنصها. فالمستمع يظل مبهورا من تعامله المتجدد مع آلات النفخ الخشبية، الكلارنيت مثلا، فهو يسند إليه لحنا منفردا عارضا حافلا «بالزواق»، وبعد لحظات تتصاعد آلات الطرمبيت النحاسية فيعود تدفق الرقصة العنيفة، ووسط هذا الفيض التلوينى والتعبيرى الباهر، تعود بين حين وآخر لمحات من ألحان سبق تقديمها، ولكن بإيقاعات مختلفة، لتؤدى إلى مزيد من الترابط الهائل داخل النسيج. وبناء هذه الحركة ـ من الناحية الموسيقية البحتة ـ بناء غير مألوف وإن كان شديد الإحكام؛ فهو مزيج من الصيغة الثلاثية يتضمن أسلوب اللحن وتنويعاته. والمقام السائد هنا هو مقام سى الصغير (مقام الدرجة الخامسة للمقام العام للمتتابعة كلها وهو مقام مى)، وفى ختامها يعود لحن السلطان شهريار، المحور فى صورة لحن الأمير، متداخلا مع لحن البحر.

والصورة أو الحركة الثالثة ـ هى الأمير الصغير والأميرة الصغيرة ـ تنقلنا بعد البحر والحرب أو الصراع إلى جو عاطفى يرفرف فيه الحب. ويبدو أن المؤلف قد تمثل الأميرة الصغيرة راقصة، فهو يزفها للمستمع بلحن ناعم راقص من الكلارنيت بمصاحبة طبول رقيقة ونبرات من آلات الڤيولا بأصواتها الوقورة، وبعد اللحن المعبر عن الأمير (الذى سمعناه من الوتريات). ولكن شهر زاد

(بلحنها الشهير) لا تلبث أن تقطع عليهما خلوتهما، فتتداخل الألحان الثلاثة. والصيغة المختارة لهذه الحركة الرشيقة العذبة هى صيغة ثلاثية الأقسام، ولكنها تتجنب السرد الحرفى للقسم الأول؛ حيث يتوسع المؤلف فى خطته التحويلية لاستغلال العلاقات النفسية بين المقامات، فهو يبدأ هنا (وينتهى) فى مقام صول الكبير، ولا يلبث أن يتحول إلى رى الكبير، ثم مقام سى بيمول الكبير، ثم يعود مرة أخرى إلى صول الكبير، ولكنه يلمس مقام مى بيمول الكبير قبل أن يعود ليستقر فى المقام الأصلى للحركة (صول الكبير). والمستمع العادى لا تهمه التحويلات البارعة بتفاصيلها، ولكنها تنعكس عليه دون أن يدرى فى أجواء نفسية يتحكم فيها المؤلف باقتدار حقيقى.

وفى الختام، تأتى الصورة الرابعة كأنها تلخيص موسيقى لكل الأجواء النفسية والمشاهد التى مرت خلال الصور أو الحركات السابقة. وتتغير السرعات فيها بطبيعة الحال من «سريع جدا» إلى «بطيء» ثم «سريع جدا بهياج» ـ ثم «سريع باعتدال وفخامة» وأخيرا: بهدوء أكثر. ولا غرو أن تعكس الإيقاعات بمرونة الأجواء المتقلبة من «احتفال أو مهرجان بغداد» إلى البحر ثم «السفينة التى تتحطم على صخرة يعتليها الرجل النحاسى».

وفى هذه الحركة العجيبة تتجمع الخيوط السابقة جميعا فى يد رمسكى، فيعيد نسجها فى كيان موسيقى جديد، كأنه دوامة سريعة تتألق فيها أصداء من المتتابعة كلها. والجديد هنا هو لحن مهرجان بغداد الاحتفالى. وبطبيعة الحال، فإن «صوت» الراوية شهر زاد يذكرنا منذ البداية بأنها بدأت حكاياتها. وليس من اليسير تقديم تحليل أو شرح موسيقى بالكلمات لمثل هذه الحركة المتلاطمة. ورغم كل ما فيها من أجواء متضاربة، فإنها متمسكة بالبناء الكلاسيكى العتيد لصيغة الصوناتا فى مقام مى الصغير، ولكن الطريف والمبتكر فيها حقيقة هو تداخل الإيقاعات حتى إن المستمع يؤخذ بتشابك وتقابل إيقاعى جديد نوعا (ولعله استبق واحدا من أبرز تجديدات تلميذه العبقرى سترافنسكى فى القرن العشرين). ولكى لا نفقد الشعور بأننا أمام حكاية أسطورية، فإن ضخامة ارتطام السفينة على الصخرة التى يقف فوقها الرجل النحاسى لاتلبث أن تترك مكانها لصوت راويتنا، ولكن صوتها (أو لحنها) يتلاشى تدريجيا من الڤيولينة المنفردة فى نطاق حاد مع نبرات خافية من الوتريات.

ولا أعرف إن كان هذا الشرح قد وفق فى بيان تداخل المستويين التعبيرى النفسى للموسيقى مع المستوى التقنى البنائى لها، ولكننا هنا لا نتوقف كثيرا عند أى رحلة هى من رحلات السندباد؟ ولا أى حكاية هى عن الرجل النحاسى؟ ولا من هما الأمير والأميرة.. إلخ، بل نسلم قيادنا لهذا الفنان الملهم فى رحلة عبر عالم شهر زاد الأسطورى المثير.

ولا نختتم حديثنا عن عمل رمسكى كورساكوف الباقى هذا، دون إشارة إلى أن تلحينه الأركسترالى، متناهى البراعة، لم يعتمد على آلات غير مطروقة، بل استخدم الأركسترا السيمفونى الكبير، وعرف كيف يضفى من أصوات الهارب الناعمة ستارا يفصل بين الخيال والواقع بغلالة شفافة تضيف بعدا تعبيريا موفقا تماما.

ولم يتوقف أثر (شهر زاد) رمسكى عند الحدود السيمفونية، بل امتد إلى مسارح الباليه؛ حيث أخرجت عروض عدة للباليه بمصممى رقصات مختلفين لهذه الموسيقى نفسها، فكان أول إخراج لباليه (شهر زاد) عام ١٩١٠، وضعه فوكين Fokine (أى ألف الكوريوجرافيا له)، وعرض فى روسيا ثم أعيد تقديم باليه (شهر زاد) على موسيقى رمسكى كورساكوف مرة أخرى سنة ١٩٥٠ فى «لينينجراد» بكوريوجرافيا جديدة ألفتها آنيسيموفا.

أما الباليه الذى قدمه كاخيدزه فى تبليس، فى أبريل سنة ١٩٩٤، فهو يعتمد على أفكار موسيقية مأخوذة عن كل من رمسكى كورساكوف ورافيل.

وكان أول لقاء لموريس رافيل (١٨٧٥ ـ ١٩٣٧) مع (ألف ليلة وليلة) فى محاولة تأليف أوبرا عن شهر زاد، وكتب لها الافتتاحية الأركسترالية، وعزفت للمرة الأولى فى باريس عام ١٨٩٩، وكان وقتها لازال يمر بفترة جموح الشباب المبكر، مما اكتسب له وصف «الثورى» وصدم الجمهور الذى استمع إلى هذه الافتتاحية بأسلوبها العجيب الذى لم يتعودوه فتعالى الصفير، واعترض الكثيرون على هذه «الضجة» الهمجية من أركسترا «محترم»، وهكذا بدأت (شهر زاد) رافيل بداية صاخبة ولا أحد يعلم ما الذى صرفه عن فكرة الأوبرا، وإن كان من المستبعد أن هذا الاستقبال الرافض هو الوحيد المسؤول عن نبذه فكرة الأوبرا وتحوله، بعد سنوات، إلى كتابة مجموعة من الأغانى للصوت والأركسترا بعنوان (شهر زاد) استخدم فيها بعض الأفكار الموسيقية من الافتتاحية، وكانت على أشعار زميله وصديقه تريستان كلنجسور Tristan Klingsor عام ١٩٠٣. والنظرة الأولى إلى هذه المجموعة الغنائية القيمة تدل على أن رافيل اتجه فى تلحينه الغنائى وجهة شبه إلغائية وعبر بنبرات هادئة، ولكنه هو نفسه عندما سئل لماذا يتعمد إخفاء مشاعره فى التأليف أو يتعمد تجنب التعبير المباشر عنها، أجاب بأنه يستطيع أن يذكر أمثلة عدة من أغانيه التى أراد فيها أن يعبر بوضوح عن انفعالاته، وأشار إلى أغنية «آسيا» من هذه المجموعة (التى تعبر عن آسيا بلاد الآداب القديمة والأقاصيص الساحرة؛ حيث تسود روح الخيال مثل امبراطورة جميلة ترقد فى غاباتها وسط السحب). والمجموعة نفسها تقدم فى أغنيتها الثانية «الفلوت المسحورLa Flute Enchantée» خيالا جديدا، والثالثة «اللامبالى L'indifferent»، والأغانى الثلاث تمجيد لآسيا وحياة شعوبها. والجانب الوصفى لهذا الجو الخيالى هو الذى دفع رافيل لتجنب الألحان المستديرة المألوفة فى الأغانى الفرنسية. وكثيرا ما تغنى مغنيات المتزو سوبرانو هذه المجموعة لرافيل مع البيانو، وهو الذى أعد نسخة البيانو بنفسه، إلا أن المصاحبة الأركسترالية كانت أكثر توفيقا.

وفى إطار موسيقى مختلف، نشير هنا كذلك إلى مقطوعات البيانو للمؤلف البولندى القومى كارول شيمانوفسكى Szymanowski (١٨٨٢ ـ ١٩٣٧)، وهو من ألمع مؤلفى بولندا القوميين؛ بدأ حياته متأثرا بعمق بالرومانسية المتأخرة (عند مالر و بروكنر ورتشارد شتراوس)، ولكنه تحرر من التأثيرات الألمانية ليجد طريقه الخاص الذى تلمسه عبر دراسة الفلسفات الشرقية من جانب، والفولكلور الموسيقى البولندى من جانب آخر. وليس هنا مجال الحديث المستفيض عن موسيقاه المتميزة بطابع شخصى، ولكننا نود فقط أن نشير إلى إحدى قصائده للبيانو من مجموعة «أقنعة Masques» سنة ١٩١٧.

فالأولى بعنوان «شهرزاد» وهذه المجموعة الثلاثية من القصائد للبيانو المنفرد (مصنف ٣٤) من مؤلفاته المبدعة التى تحمل بصمة الشاعر ونسيجه الموسيقى الخاص المتأثر بموسيقاه الشعبية تأثرا غير مباشر فى هذا القصيد.

وكنا نأمل ألا ننهى هذا المقال دون ذكر دور (ألف ليلة وليلة) فى الإبداع المصرى الموسيقى فى الصيغ الغربية الفنية، غير أن التلحين الغنائى لصور «شهر زاد» التى تتردد بانتظام فى إعلامنا كل عام، قد اقتصر على التلحين الغنائى مفرد اللحن الذى قام به سيد مكاوى

ومحمد الموجى وغيرهما بنجاح فى إطار هذا النوع. أما عن الإبداع الموسيقى متكامل العناصر، «المكتوب» بلغة فنية متطورة يتقبلها العالم كله عبر حدودنا، فإن مؤلفينا لم يقبلوا على الأوبرا إلا مؤخرا، لأن صعوبات التنفيذ تقف حجر عثرة. وأخيرا، استمعنا من الأركسترا السيمفونى سنة ١٩٩٣ إلى افتتاحية أوبرا «حسن البصرى» لكامل الرمالى، وأعلنت الأوبرا أنها ستقدمها فى الموسم القادم فى صورة حفل غنائى من الأركسترا والمغنيين.

الهوامش:

(١) أمثال ذلك إخراج أوبرا ريجوليتو لفيردى فى العصر الحديث بتحويل بطلها الدوق إلى واحد من زعماء المافيا والاستغناء عن الملابس التاريخية واستخدام سيارة على المسرح وسكرتيرة تكتب على الآلة الكاتبة!!

(٢) جول ماسينه (١٨٤٢ ـ ١٩١٢) من شخصيات الموسيقى الفرنسية المهمة التى تركت أعمالا أوبرالية مهمة منها أوبرا «مانون»، و«تاييس» Thais وغيرهما.



الفنان الإسلامى
وخيالات ألف ليلة وليلة

مصطفى الرزاز*

تقديم

تعرض هذه الصفحات بالنص والصورة للأصول الفنية المعاصرة لقصص (ألف ليلة وليلة)، وتعالج موضوعات التعبير وأساليب الصياغة والعلاقة بين الواقع والخيال وبين الحالة الشعورية التى تعكسها تعبيرات المختارات من رسوم المنمنمات الإسلامية الملونة والمذهبة، وزخارف أطباق الخزف والمنسوجات المرسومة، من العصور الإسلامية فى الهند وإيران وتركيا والعراق ومصر، وعلاقة تلك التعبيرات والصيغ بنوعية المعايير القيمية الشائعة فى قصص (الليالى) بما فيها من تداخل وتناقض، إلى جانب الاختلاف الشديد فى مواقع الأحداث وطبيعتها وإجراء المقارنة بين البنية النصية للقصص، والصياغة البنائية للمأثورات المصورة. وتشير الصفحات إلى الطبيعة التصويرية فى لغة (الليالى) من ناحية، وإلى افتقار مخطوطاتها ومطبوعاتها إلى الرسوم المناسبة، وأنواع المثيرات البصرية المحتمل أن يكون لها تأثيرها الملهم لمؤلفى قصص (الليالى)، وكذلك فى روايات الجغرافيين، والرحالة المعاصرين لهم.

وتجرى الدراسة مقارنة بين تصوير المسلمين لهذه الموضوعات، وبين تصوير الفنانين الغربيين المستشرقين للموضوعات ذاتها، ودوافعهم الفنية والسياسية من وراء تلك اللوحات الاستشراقية فى تصوير المعارك وصراع الوحوش والضوارى والخوارق، والطلاسم والمعجزات والكائنات الخرافية، وسير البحارة والنوتية، وتصورات الفنانين لشهريار وشهرزاد، والجو الباذخ والحالم الذى يحيطهما.

* فنان تشكيلى ـ عميد كلية التربية النوعية للفنون والموسيقى والإعلام، أستاذ التصميم بكلية التربية الفنية ـ جامعة حلوان.

تصـور المخطوطات الإسلاميـة روايات العشق والخيـانة وكيد النساء، ومكائدهن، وحكايات الفرسان، والشطار، وأقـاصيص وخرافـات وأسـاطير ومـلاحم وطرائف، وسير أرباب الحرف والفقراء والدراويش والصعاليك والمغامرين والرجـال المقـهـورين والمتـصـوفـة، والخـوارق، وذلك فى عـرض تتـداخل فـيـه الصـور الواقـعـيـة للأسـواق والدور والقـصـور والخباء والكهـوف والغابات، مع قيعان البحار وممالكهـا الخرافـيـة وأعـالى الجبـال وهامـات السـحب. وتتداخل المعايير القـيـمية بين الشـهـوة والشبق والخيانة والكيـد، وبين الطهـارة والتفـانى والحكمة والإيثار، وبين حـمـد الله على القضاء والقدر المحتوم الذى لا مفر منه لأنه مكتوب ومقدر، وبين الاجتهاد؛ حيث لا تعب دون ثواب، ولا مكافــأة دون تعـب. ومن ثم، فــإن الجــرأة والمخـاطرة من سـمـات السندباد وعـلاء الدين وعلى بابا وغـيـرهـم من أبطال (الليـالى). ويتـداخل تبـرير الفـجـور وثوابه، أحـيـاناً، مع العـقـاب الذى يصل إلى حـد الذبح ولوى العنق جزاء للخيـانة، ومن ناحـيـة أخرى مكافـأة العاشق الفاجر بالزواج من فتاة أبرع حسناً وأكثر جمالاً. وكما كان راوى خيال الظل يميل إلى القصص الإباحية والألفاظ البذيئة المكشوفة والكنايات الجنسية المفضوحة، كـان يحلو للقـاص أن يسـهـب فى تفـاصـيل الانحـرافـات الزوجية، كل منهـمـا مدفوع لتلبية حاجة مستمعيه من الدهمــاء إلى شئ من الإثارة سـواء بالألـفــاظ والمواقف الإباحية، أو بإبراز براعة النساء فى كيدهن.

ويعكس هذا التداخل فى المعيار القيـمى، والتباين فى المواقع والأحـداث بين الواقعية والخرافة، طبيـعـة البناء الأدبى لـ(ألف ليلة وليلة) الذى يقول عنه ديڤيد بينولت إن صياغته تستند إلى نسق من التسلسل بغيـة إحداث تأثير، مشيراً إلى تعدد المشاركين فى صياغته وفى نسقه النهائى المكتوب، وبما يتحلى به النص كما يقول أحمد كمال زكى من التمرد على العقل الكلاسيكى والخروج عن المألوف، وبقـدرته على إثارة الخيــال والإبداع من خلال العمليات التحريفية، والتكثيفية الشاردة وما بها من تعريب، ومن «عربنة» أساطير الشعوب الأخرى حتى تندمج فى الإبداع العربى الخالص أو تكاد، فضلاً على مـا به من إحكام الصلة بين أسـاليب اسـتـخـدام الأداء النثرى والسـجـعى وبين إنشـاد الشعـر وتداخله فى بنية الحكاية.

ومن الجدير بالإشارة أن لغة (الليـالى) لغـة تصـويرية ذات طابع تشكيلى، ولكن وسيلتها النثر والسجع والشعر المتداخل، ومن ثم لم يحفل ناسخوها وطابعوها بتزويدها بالرسوم التوضيحية. وتستعرض فاطمة موسى مخطوطات (ألف ليلة) فى المكتبات الأوروبية دون أدنى إشارة إلى وجود صور مرسومة فيها، ما عدا ما جاء باقتضاب شديد فى صـفـحـات ٢٨٥ إلى ٢٨٧ من مـقـالهـا فى العـدد السابق من «فصول»، وبمعاينة كاتب هذا المقال لطبعات (ألف ليلة وليلة) التراثية والشعبية تبين وجود رسوم بدائية للغـاية لا تقـارن بالمرة بالخـيـال التـصـويرى الجـامح بـ(الليـالى). ولعلنا نتـصـور حال مؤلفى (الليالى) على اختلافهم وموقفهم من فنون الرسم والنحت والتصوير التى كانت محاصرة فى تلك الفترة ومخفية عن الأنظار، تعانى من نوع من الحظر خوفاً من شبهة الشرك؛ الأمر الذى يصـور رهبـة الشـرعـيين من خطورة الصـور الذى يقـترب من توهمـهـم إمكان فعل الشرك بالله. إن راوى (الليالى) إذا ما طوف كما طوف ياقوت الحموى مثلاً فى البلدان التى صنف عنهـا مـعـجـمـاً والقـزوينى وابن بطوطة والإدريسى وغيرهم من الرجال وعلماء الجغرافيا التاريخيـة المتعلقة بالبلدان، وقصص الحجاج والتجار والمبعوثين للبلاد والمغامرين، وإن شاهد فى طوافه التماثيل والجداريات المصورة والملونة بقصور خربة المفجر وعميرة فى وادى الأردن، أو هيـاكل الفـراعنة أو السـاسـانيين أو الروم، أو شاهد جيوش الفخار التى حرست القصر الذى دفن فيه القيصر «كين شى هو نغدى» من القرن الثالث قبل الميلاد؛ وهى جند على خيول والعربات صنعت من

الطين المحروق فى أحجامها الحقيقية ودفنت تحت الأرض بأمر القيصر وعددها سبعة آلاف فارس مدججين بالأسلحة البرونزية، لكان ذلك كفيلاً بإلهاب خياله التصويرى الظاهر فى قصص (الليالى) ولزوده بالأفكار اللازمة لتصور الأنصاب المتحركة، والأحياء المتجمدة، المتحجرة، كالجيش الصينى سالف الذكر، ومدن النحاس، والمبالغة فى وصف الأحجام والأعداد كما فى الحوت ـ الجزيرة الطافية ـ وفى الرخ الذى يلقم أفراخه الأفيال، والحية البلورية التى تتوسط طبق الذهب ولها وجه آدمى. إن تصور انعكاس تلك المرئيات أو غيرها على تصورات مؤلفى (الليالى) ليس بالافتراض الشارد، ذلك لأن الرحالة والجغرافيين قد عجت كتاباتهم بوصف المشاهدات من نوع الفارس المطلسم الذى يحرس المدن من الأعداء، ويصيح إذا ما اقترب أحدهم من أسوارها، وغيرها من السير المتعددة بالغة الطرافة والاستغراق فى الخيال؛ حيث يتداخل الفيزيقى والميتافيزيقى تماماً كما فى (الليالى) على حد قول أحمد كمال زكى.

وعلى نسق سلوك الفنان التشكيلى الإسلامى فى استيعابه ابتكارات الحضارات السابقة عليه وصهرها فى صيغ جديدة، فقد أحسن مؤلفو (الليالى) العرب إعادة تأليف ما أبدعه الآخرون وصهره مع ما ألفوه هم أنفسهم.

كما أن خصيصة الاستطراد التى يشير إليها أحمد كمال زكى فى مقاله، فى العدد السابق من «فصول»، حول (ألف ليلة وليلة)، وتعليق حالة بحالة، وتداخل الحكايات إجابة عن السؤال: كيف كان ذلك؟ أو ما حكاية فلان؟ ومن ثم تدفق السرد مع وجود شخصية محورية والوصف المسهب لأجزاء أو قطاعات من الحياة سواء كانت حسنة أو قبيحة، مؤتلفة أو مختلفة، ليعيد تأسيسها على نهج جديد، بغض النظر عما إذا كانت الموصوفات فى متناول اليد أو بعيدة عنها، يقابل تلك الخصيصة منهج الفنان الإسلامى فى ابتداعه فن «الأرابيسك» الذى يعالج العناصر الطبيعية باستطراد وتداخل مسهب يخرج على دائرة التمثيل لمفردات الصنف ويبلورها فى المثال المطلق لمفرداته كافة، كما أنه يمثل المنهج الذى اتبعه الفنان الإسلامى ذاته من تعاشيق الوحدات المتداخلة وتكوين تراكيب لانهائية، فيما سمى بلغة الإيقاع، ويتضح ذلك فى تركيب البلاطات الخزفية الزخرفية فى تداخلات متنوعة.

إن التصوير الدرامى فى المخطوطات الإسلامية يمثل أسلوباً متميزاً فى التعبير وفى الصياغة بالمقارنة بالتصوير الدرامى للفنانين الغربيين من المستشرقين الذين تعرضوا لشمس الشرق الحارقة ولسحره الأخاذ. ولكن كل منها يعبر عن الموضوعات نفسها بما يوفر نقلاً للجو الدرامى المطلوب. فمقارنة لوحات (الشاهنامة) وغيرها من المخطوطات الفارسية؛ حيث تتلاحم الخيول والدروع والسيوف والرماح والبلط وأشكال الأسلحة المخيفة والدروع وتطاير الأشلاء، تبرز تعبير الألم والشراسة فى وجوه المقاتلين وخيولهم وأفيالهم وإبلهم، وهم يفتكون بالعدو. وأحياناً ما يبالغ الفنان فى تصوير العنف فى محاولة ما يشبه الترجمة الحرفية لسير الأبطال الشعبية وروايات الراوى فى قصص (الليالى)، فنجده يصور الفارس البطل يشق عدوه إلى نصفين، وتسيل الدماء المرسومة اصصلاحياً على جانبى السيف الفتاك وتتساقط قطراته مكونة بركة من الدماء تحت القتيل الذى يحتفظ بسحنته حتى بعد أن يعمل فيه سيف البطل، وفى حالات أخرى يؤكد الرسام ما يشيع فى تلك القصص عن فصل الرأس عن الجسد أو قسم الخصم من وسطه والرءوس محمولة فوق الرماح، كما جاء فى وصف فاطمة موسى لمعارك (الليالى) بما فيها من حذف الرءوس عن الأبدان، وجريان الدم، وسيحانه، وتقطع الرماح. وفى رسم للرسام الإيرانى الأشهر بهزاد فى مدينة «هرات» عام ١٤٣٠م يصور المقاتلين على ظهور الإبل

يحكمون دائرة ويتصادمون فى قوسين متلاحمين بالسيوف والرماح والدروع والتروس، وتتساقط الأشلاء وتتطاير السيوف والدروع وتتجندل الإبل فى دراما صاخبة.

ومن ناحية أخرى، تصور تلك المخطوطات مناظر مصارعة الأسود وصيد النمور والوحوش والكواسر فى خضم المعارك الطاحنة.

وتعبر هذه اللوحات بدقة عن النصوص الواردة فى (الليالى) وغيرها من المعارك والانتصارات الملحمية، ولا تغفل حتى رافعى الرايات ونافخى الأبواق والناقرين على الطبول والبصاصين يرقبون سير المعارك من خلف الجبل.

من ناحية أخرى، نجد تصوير الموضوعات والمواقف الملحمية نفسها فى لوحات الفنانين الغربيين الذين فتنهم سحر الشرق: «دلاكروا، وروبنز، وجيروم» الذين صوروا البدو والعرب فى معارك قبائل الطوارق، ولوحات صيد الأسود، أو النمور فى الصحراء؛ حيث يعبرون عن التلاحم الدرامى نفسه بين عناصر القتال، ولكن بلغة تشكيلية غربية قوامها التجسيم وإعمال المنظور الفوتوغرافى وتأكيد الملامح التشريحية.

ويصرح دونلد روزنتال، منظم معرض اللوحات الاستشراقية الغربية فى المنطقة العربية فى القرن التاسع عشر، بأن موجة الرسامين المستشرقين لرسم المظاهر الشرقية كان وراءها أكثر من مجرد الانبهار والغرابة. يقول روزنتال إنها موجة توافقت مع ظهور الأطماع السياسية والعسكرية الغربية فى تلك المنطقة، ولكنه يتجنب الدخول فى الانعكاسات السياسية لأعمال المستشرقين، ويطالب بالتركيز على الجوانب الجمالية، ولكن «ليندا نوشلين» تصرح باستحالة تجنب هذا البعد المهم الذى تنضح به أعمال المستشرقين وهى تروج لاستعمار القرن التاسع عشر، وتمهد لمشروعيته بإبراز الشرق الإسلامى متدنياً، شهوانياً، وكسولاً، جامداً، مخدراً، عنصرياً، شرساً، فركزوا على صور أسواق العبيد والجوارى والحمامات التركية وحروب الاستحلال والجوارى البيض على وجه التركيز.

ومن أتون المعارك يحلق خيال (ألف ليلة وليلة) إلى الكرامات والخوارق والمشاهد الدرامية التى تتفاوت بين الواقعية المفرطة والخيال الجامح. ومثالاً على النوع الأول لوحة ترجع إلى ١٤٣٠م بهرات ـ إيران، تمثل سقوط الثور صريعاً وأسداً يربض عليه وينهش بطنه، وتكاد تشعر بارتطام جسد الثور الهائل على الأرض وتقوس أعضائه ومقاومته اليائسة، وتمكن الأسد القاهر منه، بينما يقف على الجانبين ثعلبان مذعوران.

ومن هذا الواقع الأرضى العنيف، يحلق راوى (الليالى) بالمشاهد من فوق بساط الريح، والخوارق الحاملة للأبطال لتحقيق مأربهم، والشيوخ فى انتظار التائهين، لفك العوائق ودعمهم بالعبرة والدعاء وبأدوات معجزة الأداء ودقيقة بل حاسمة التوقيت، على ظهور تلك المركبات، المعجزات الصديقة، ينتقل الأبطال والمغامرون وأصحاب الطموح إلى عوالم مستغلقة إلا عليهم، وفاتكة لا محالة لغيرهم. ومن الطلاسم ما يتجمع فى وصفات أو دعاء أو تمائم فعالة. وقد اشتهر الفنان الإسلامى بتصوير تلك التمائم، فيما عرف بالكتابات المصورة أو المطلسمة؛ حيث تتداخل الحروف والكلمات فى بدن سبع أو جمل أو ديك صياح، فضلاً عن صور التعاويذ السحرية التى تملأ مخطوطات الفلك والمعادن وتفسير الأحلام وأعمال السحر والشعوذة، والتى تحتوى على جداول وعلامات كودية ورموز ودعاءات متداخلة، تجمع بين فضيلة الدعاء الدينى، وخرافة الاعتقاد السحرى، والشكلان (١١ و ١٢) يصوران نماذج لتلك الرموز المطلسمة.

وبإعمال تلك الوسائط السحرية، ينتقل الأبطال إلى عوالم أخرى غير أرضية كجزر واق الواق ـ التسمية

العربية فى العصور الوسطى لجزر اليابان ـ التى يصلها حسن البصرى ليسترد زوجه الغائبة، وينفرد النساء بحكم هذه الجزر دون الرجال.

وبتلك المصنوعات السحرية العجيبة نفسها التى تبدل الحياة من عسر إلى يسر، كبساط الريح والحصان الطائر والجنى المارد والطائر العملاق والمصباح السحرى والدمى المتحركة المصوتة، ينتقل أبطال (ألف ليلة وليلة) إلى مواقع الكنوز المتألقة بجواهرها ونفائسها فى أقاصى الأرض وأعالى البحار وأعماقها وبواطن الكهوف، ويقابلون الحوريات الحسان، وعفاريت الجن ببشاعة صورهم، الأخيار منهم والأشرار. ومع الأشرار منهم تقع معارك ملحمية أخرى تمتزج فيها الشجاعة بالحيلة، بعون الصالحين، ويواجه البطل بتلك المؤهلات كائنات خرافية شريرة كالتنين والغول الوحشى والمارد. وفى شكل (٧ و ١٣) رسومات خرافية من القرن السادس عشر تمثل شياطين البحر والجو الذين وردت سيرتهم ومن على شاكلتهم فى (الليالى). وهى استيحاء من (الليالى) وغيرها من القصص الخيالى والأساطير، ومن تصنيفات عجائب المخلوقات المصورة فى مخطوط القزوينى التى تشتمل على كائنات خرافية ومخلقة ومهجنة، وتضم الرسوم المعروضة فى الشكل جن البحر وشيطان البحر والرورمارين (وحش يجرى برأس ومخالب حيوانية)، والسيرين ـ جنية البحر ذات الذيلين ـ ثم الفينكى ـ الرخ ـ والجريفين ـ الأسد المجنح برأس صقر ـ والهيبوجراف ـ جسد وأرجل خلفية لحصان ورأس وأرجل أمامية واضحة لطائر ـ والبيجاسوس ـ حصان مجنح، ومن الحيوانات البرية الهيدرا وهى التنين متعدد الرءوس، ووحيد القرن، وملك السلمندر، وحربى من الكائنات الخرافية قبيحة الخلقة.

وقد وردت هذه المخلوقات الخرافية فى خيال (الليالى) كما صورتها المخطوطات الإسلامية، وكذلك التحف المصنوعة من الخزف والسجاد والنسيج، المنحوتة فى العاج والخشب والمحفورة والمحزوزة والمكفتة فى السطوح المعدنية. وفى (شهنامة) الفردوسى ـ كتاب الملوك ـ صورة للرخ يحمل زالا إلى أعالى الجبال، ويبالغ الفنان فى تصوير التفاصيل الزخرفية للأجنحة المنطبقة والسحب الصادرة عن حركته فى دوامات حلزونية، مما جعله كائنا لطيفاً أكثر منه مخيفاً ونظرته إلى أعلى أضفت على هذا الإحساس ألفة ورعاية.

وفى وصف بطولات على بن أبى طالب تصور مخطوطة صورت فى شيراز عام ١٤٨٠م الإمام على ـ كرم الله وجهه ـ يصرع الغيلان، وتصوره فى مشهد آخر يذبح بسيفه المزدوج ـ ذى الفقار ـ تنينا شرسا، وتتصاعد ألسنة اللهب المذهبة والحمراء من سيفه الفتاك.

كما تنتشر فى المنمنمات المصورة مشاهد الخوارق من الأبطال الملحميين يجهزون على الغول أو الشيطان أو التنين، ونوافير الدم تتفجر من مواقع الطعن، ويساهم الفرس فى المعركة بغرس أسنانه فى صدر التنين ويرفسه بقدمه بعنف ظاهر.

ويختص الخيال المتعلق بعالم البحر بقسط وافر من قصص (الليالى) وبالمثل من خيال المصورين على المخطوطات وعلى التحف؛ حيث أشكال السفن وأصناف البحارة والصيادين والمغامرين والمقاتلين تتجلى فى تلك الرسوم والتحف بداية بالرسوم الملونة والمذهبة لتوضيح الكتب إلى رقع الجلد المفرغ لتستخدم كدمى لخيال الظل ـ فضلا عن المخلوقات البحرية المتنوعة الطبيعية والخارقة ومملكة البحار التى تتحلى بالخصال النبيلة والتقدمية، وتزدرى سلوك البشر الشائن.

ومن هذا التعبير الجامح عن المعارك الضارية ووصفها الحكائى فى (ألف ليلة)، ونظيرها التشكيلى فى الفن

الإسلامى وعند المستشرقين الغربيين فى القرن التاسع عشر، إلى صور الواقع الملموس، إلى صور الخيال الجامح وقصص الخوارق والمعجزات، إلى الصيغ المطلسمة، والتحليق إلى عوالم خرافية وخيالية، وتداخل الكائنات الخرافية فى السياق والأفعال إلى صراع الغول والشيطان والتنين والرخ إلى عالم البحار والنوتية.. ننتقل إلى تصوير قصور الإنس وحدائق المتعة والطرب فى الرسوم الإسلامية وفى مشاهد (ألف ليلة وليلة)؛ حيث يتكرر فى المخطوطات الهندية والإيرانية والعربية مشهد جارية تعرض صورة العاشق إلى المعشوقة، ومشهد العجوز التى تشير بأوصاف الحبيب إلى السيدة. ويبرر «فيبكة» ذلك بأنه من الشائع تماماً فى مجتمع كان على المرأة فيه أن تحتجب وتستتر، أن يكون سبب الحب العارم فى بعض الأحيان نظرة واحدة أو أقل، وكثيراً ما يكون مجرد صورة لامرأة جميلة أو وصفاً لها، ويضيف: «ويشهد بعض القصص أيضاً بأن كثيراً من النساء قد عرفن عن طريق إزاحة حجابهن أحياناً أن يبدين ما خفى من حسنهن، وذلك ليحملن بعض الرجال على تحقيق رغباتهن أو أن يؤدين ما يعهد إليهن من مهام وأمور. وتزدحم المنمنمات المصورة والملونة والمذهبة للهنود والإيرانيين والأتراك والعرب بأشكال مختلفة من القاعات والدواوين والعروش والأرائك؛ وفى الحدائق الغناء يجالس فيها وعليها الملك جاريته تسامره وتطعمه وتسقيه وتعزف له وتطربه ومن حولها القيع والقيان. وهى بمثابة سيرة الجميلات من النساء اللاتى يتمتعن بصفات الذكاء والعلم الموسوعى والفن واللهو والدلال والوفاء وذكاء الخاطر وحسن الفطنة وغزارة العلم، والقريحة الحاضرة والأخلاق الظريفة التى تجلت فى أبطال (ألف ليلة)؛ من شهر زاد التى تنتصر بحلو حديثها وسحر حكايتها على عداوة شهريار السيكوباتية للنساء، والجارية تودد، وقوت القلوب ومرجانة على بابا وسيدة المشايخ.

ويترجم الفنان هذه الخلوة بصور متنوعة تشترك فيما بينها بتعبير الألفة والأمان، وبمظاهر البذخ والثراء الفاحش والرقة فى ثنيات المخمل فى الستائر المرخية والأسرّة المنصوبة ببيارق الذهب والطيلسانات المطرزة والثياب الفارهة وبأطايب الطعام والشراب، والخدم والحشم والخضرة والمياه الجارية أحياناً.

إن هذه الرسوم للطراز فى الأزياء والأثاث والأوانى والعمارة والزخرفة الداخلية وتنسيق الحدائق والحلى والآلات الموسيقية والشمعدانات كما أن بها ملامح من ذكاء وفطنة الرسام الذى يحفل بأدق التفاصيل الحوارات والمواقف، قد خلبت هذه المشاهد خيال رسامى الغرب من المستشرقين فترجموها إلى لغة الواقعية الرومانتيكية، بينما حفلت بالعناصر نفسها من سجاجيد وزرابى وجدران زينت بالقشانى المزوق والمشربيات الدقيقة والبوابات المطعمة المصفحة برقائق المعدن، وأسرفوا فى إبراز مفاتن حريم السلطان ودلالهم الأنثوى ومراوح الريش وما إلى ذلك من مظاهر.

هذا هو عالم السكون الخمرى الباذخ الذى يقابله عالم المكابدة والمغامرة والمخاطرة فى القتال الشرس والمغامرة.

المراجع:

١ ـ محمد مصطفى: **الخزف الإسلامى** ـ متحف الفن الإسلامى ـ القاهرة ١٩٥٦.

٢ ـ تماثيل متفككة: **فكر وفن** ـ العدد ٥٤ ـ العام ٢٩ ـ ألمانيا ـ ١٩٩٢.

٣ ـ ثروت عكاشة: **فن الواسطى** ـ دار المعارف ـ مصر ١٩٧٤.

٤ ـ عيسى السلمان: **الواسطى** ـ مهرجان الواسطى ـ وزارة الإعلام العراقية ـ العراق ـ ١٩٧٧.

٥ ـ فيبكه ڤالتز: صورة المرأة فى ألف ليلة وليلة ـ فكر وفن ـ العدد ٣٦ ـ العام ١٨ ـ ألمانيا ـ ١٩٨١.

٦ ـ مارلين بنكينز: الفن الإسلامى فى متحف الكويت الوطنى ـ لندن ـ ١٩٨٣.

٧ـ ألف ليلة وليلة ـ رسوم أحمد أمين. المركز العربى للنشر والتوزيع ـ المركز العربى الحديث ـ الإسكندرية ـ دون تاريخ.

٨ ـ ألف ليلة وليلة ـ المجموعة الكاملة ـ إعداد رشدى صالح ـ رسوم حسين بيكار ـ مطابع دار الشعب ـ القاهرة.

1- Arra Tolbert & Marian Halperin, **Animals that never were,** The Metropolitan Museum of Art.

2- Alexandre Popadopulu, **Islam & Muslim Art,** Thames & Hudson L d., London, 1976. York. 1976.

3- Bernard Lewis: **Islam and the Arab world,** Alfred, A. Knopf, American Heritage Publishing Co., Inc. New

4- R. M. Savory Editor: **Islamic Civilisation,** Campridge University Press 1976.

5- Ernst Lebner: **Symbols, Signs & signets,** Dover Publication, Inc, New York, 1950

6- James Harding: **Artistes Pompiers,** Rizzoli, Inc, New York, 1979.

7- Jaya Appasmy: **Indian Paintings on Glass,** Indian Council for Cultural Relations, New Delhi, 1980.

8- Richard Cavendish, **Man, Myth & Magic,** Volume I, Marshall Caven dish Corporationl, New York, 1970.

9 - Richard Cavendish, **Man, Myth & Magic,** Volume 2, Marshall Caven dish corporationl, New York, 1970.

10 - Linda Nochin; **The Imaginary Orient:** Artin Amenca, may 1983.

11- Michael Ragers: **The Spread of Islam,** Elsevier Publishing, Oxford, 1976.

12- **Salon d'automne** Grand Palais, Paris, 1973.

13- Sir Thomas W. Arnold, C. I. E, F. B. A., Litt, D.: **Painting in islam,** Dover pubication, Inc, New York, 1965.

الأشكال



شكل رقم (١)
طائر السمرج الرخ ـ إيران القرن ١٣.



شكل رقم (٢)
طائر الرخ يخرج من الإطار المستدير لصحن خزفى مما يعكس الحيوية الكامنة فى الطائر.

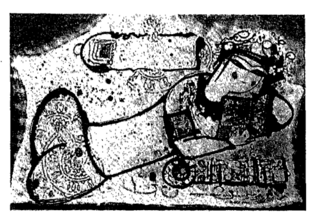


شكل رقم (٣) و شكل رقم (٤)
رسوم توضيحية لمملكة القرود والرخ ـ صاحبت سندباد البحرى الجديد للكاتب المسرحى المصرى الفريد فرج بمجلة «فكروفن» الألمانية.



شكل رقم (٥) شهريار وشهرزاد في خيمة مفتوحة داخل بستان وجارية تحمل شمعة.

شكل رقم (٦)
الصخور الناطقة ـ فى قصص «ألف ليلة» ـ نجد الخيال يحرك الجمادات ويحول الحياة إلى جماد.



شكل رقم (٧)
خيال إيرانى حديث يصور إلهام «ألف ليلة وليلة» وشهر زاد فى رؤية تراثية حديثة.



شكل رقم (٨) السندباد البحرى يحمل شيطان البحر.

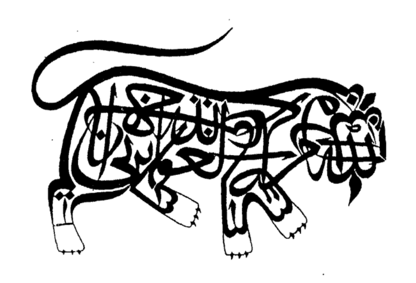
شكل رقم (٩)

درويش زاهد فى خلوة جبلية.



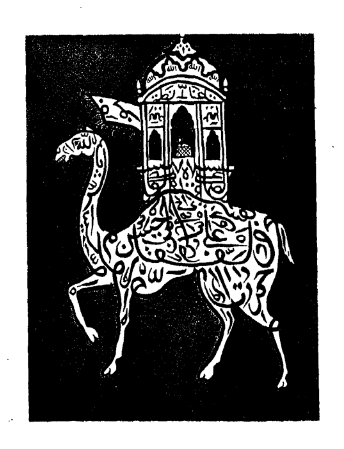
شكل رقم (١٠)

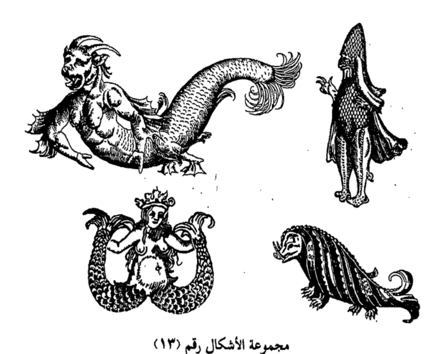
جنى أشبه بجنى علاء الدين ـ يد منقد برونزى مطعم بالفضة (إيران).



شكل رقم (١١) وشكل رقم (١٢)

رسوم مطلسمة من الكتابات المرسمة.





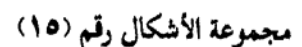
مجموعة الأشكال رقم (١٣)

كائنات بحرية خرافية وردت فى قصة السندباد البحرى.

مجموعة الأشكال رقم (١٤)

كائنات طائرة من الخيال الغربى.





مجموعة الأشكال رقم (١٥)

كائنات خرافية برية ـ تصور غربى مستوحى من أساطير «ألف ليلة».

ألف ليلة وليلة وكتب الرحلات

فى القرن التاسع عشر

فاطمة موسى*



«تشرّب شبابنا بحماس شديد عالم الشرق من خلال ألف ليلة وليلة، ولكن هذا الإحساس يبقى انطباعه فى الذهن مثل رؤيا خيالية. ويتطور هذا الميل - المزروع فى العمق فى فترة الصبا - إذا صحّت العناية به؛ يتطور عن طريق التوجيه الرشيد إلى ذوق مستنير».

(همات چيمس سلك باكنجهام فى مجلة أورينتال هيرالد ١٨٢٤).

غطت رحلات چيمس سلك باكنجهام (١٧٨٦ - ١٨٥٥) كثيراً من بلاد الشرق، بدءاً من الهند حتى مصر، وهو الذى أنشأ مجلة (آثنيوم) (Athaneum) الشهيرة فيما بعد، ورغم أنه لم يكن يحبذ الكتب «الشرقية» أو المؤسسات الشرقية بصفة عامة، فإنه استثنى (ألف ليلة وليلة)؛ فمنذ أول ترجمة ظهرت بالفرنسية لأنطوان جالان فى عام ١٧٠٤، قوبلت مجموعة الحكايات «باستحسان كبير» على جانبى بحر المانش الإنجليزى[1].

* أستاذة الأدب الإنجليزى- كلية الآداب، جامعة القاهرة.

وفى فرنسا، نشر بتى دو لاكروا كتابه (قصص تركية) عام ١٧٠٧، وأتبعها بـ (قصص فارسية) أو (ألف يوم ويوم) فى عامى ١٧١٠- ١٧١٢. ولم يلبث أن تبع ذلك نشر أعمال محاكاة سيئة من كل نوع: مثال ذلك ترجمات ت. سيمون جولتّ المختلفة لـ(قصص صينية)، و(قصص مغولية)، و(قصص تترية)، و(قصص من بيرو)، وكلها قصص مؤلفة باللغة الفرنسية مع الإسراف والمبالغة، صدرت لها ترجمات بالإنجليزية فى بريطانيا عقب وصول النسخ من القارة الأوروبية

مباشرة. إلا أن (ألف ليلة) ظلت أكثر شهرة وجذباً للقراء. ونستخلص من سيرة أدباء القرن الثامن عشر أن بعض المعلمين والأوصياء اعتبروا (ألف ليلة) ذات تأثير ضار على العقول الشابة. ومن الأمثلة الشهيرة إرغام الصبى ويليام بكفورد أن يحرق الكتاب إلى جانب مجموعة كبيرة من الرسومات الشرقية تحت إشراف معلمه، ولكنه عندما شب انغمس فى دراسة الفارسية والعربية واستخدم مدرساً شرقياً كان يفخر بأنه أصلاً من مكة، حتى يقدم لضيوفه حكايات «ساخنة» من (ألف ليلة وليلة)[٢].

كتبت ليدى مارى ورتلى مونتاجو، زوج أول سفير إنجليزى للباب العالى من بيرا بالقسطنطينية، فى ١٠ مارس ١٧١٨ إلى أختها، تصف لها ثوب السلطانة التركية هافيز وحفلة العشاء المقدمة على شرفها. وقد تصورت عدم تصديق السيدات الإنجليزيات لوصفها هذا فكتبت تقول:

«تقولين إن هذا كله أشبه بحكايات ألف ليلة، المناشف المشغولة المطرزة والجوهرة التى فى حجم بيضة الديك الرومى! لا تنسى ياأختى العزيزة أن هذه الحكايات نفسها كتبها كاتب من هذا البلد، (وباستثناء وقائع السحر) فهى تصوير حقيقى للعادات هنا»[٣].

وهكذا قدّمت (رسائل من تركيا)[٤] لليدى مارى مونتاجو صورة باهرة للحياة فى العاصمة العثمانية. ولم يكن عند كاتبة هذه الرسائل أى شك فى أنها تصف شعباً على قدر من التحضر مساو لقدر تحضرها أو لتحضر أى أناس آخرين قابلتهم فى أوروبا. وكان حكمها النهائى على العادات الغريبة المفترضة عند الأتراك المسلمين هى «أن عادات البشرية لا تتباين كثيراً عن بعضها مثلما يحاول أن يقنعنا بذلك كتّاب الرحلات» (ص ٣٢٩ ـ ٣٣٠).

كان الفضول الأوروبى بالنسبة إلى عادات بلاد المشرق وتقاليدها حقيقة أدركها الرحالة ومترجمو (ألف ليلة). وبتزايد المعرفة المباشرة عن الشرق التى اكتسبها الأوروبيون فى القرن التاسع عشر[٥]، زاد التأكيد على هذا الجانب اللافت للقراء فى (ألف ليلة وليلة). استعان ناشرو (ألف ليلة) بشهادات الرحالة لتأكيد صحة العادات المذكورة فى الحكايات الغريبة، وذلك لنفى الاعتقاد الشائع بأنها ملفقة. ومن ناحية أخرى، ازداد عدد الرحالة الذين يبحثون عن مشاهد من (ألف ليلة) فى الأسواق المزدحمة الضيقة بالمدن الشرقية.

نذكر، على سبيل المثال، أن محرر طبعة فاخرة لـ(ألف ليلة) صدرت فى بداية القرن التاسع عشر، أورد فقرات مطولة من (رسائل من تركيا) لليدى مارى مونتاجو، كما اقتبس من رحّالة لاحق ما أورده بشأن (ألف ليلة):

«فى أحدث عمل له يسمى (القسطنطينية قديماً وحديثا) يقول مستر دالاواى:

«يلاحظ المرء فى شوارع القسطنطينية طرفاً من الجو الرومانسى الذى يعم العادات المحلية للأشخاص الموصوفين فى (ألف ليلة)، خاصةً فى نطاق الطبقة الدنيا. ونتلقى ـ بسرور إضافى ـ ذكرى للبهجة التى شعرنا بها أول مرة عند تصفح الكتاب؛ إنها لوحات حقيقية لكل بلد شرقى»[٦].

ويستشهد الكاتب بقول چيمس كوبر فى كتابه (ملاحظات على السفر إلى الهند عبر مصر) (لندن، ١٧٨٣) إذ يوصى بقراءة (ألف ليلة) باعتبار ذلك وسيلة إعداد ضرورية للرحّالة فى آسيا. وذكر ألكسندر رسل (ألف ليلة) فى (التاريخ الطبيعى لحلب) (١٧٥٦) عند الإشارة لبعض عادات السكان:

«... ويخلد إلى الراحة كثير من أبناء الطبقات الرفيعة على أنغام الموسيقى الهادئة، أو على سماع حكايات من (ألف ليلة) أو من أي كتاب آخر من النوع نفسه، وهي الحكايات التي تتعلمها نساؤهم ويتلونها لهذا الغرض»[٧].

وقد أسهمت الطبعة المزيدة التي نشرها أخو الكاتب بعد قرابة ٤٠ عاما في تقديم معلومات عن (ألف ليلة) وعن السكان في حلب أكثر ثراء وتشويقاً، وهي طبعة باتريك رسل (١٧٢٧ ـ ١٨٠٥) لهذا الكتاب، وهي طبعة امتازت بلمسات إنسانية وفيرة (١٧٩٤)؛ فمن خلال وصف حياة التسلية بالمقاهي، يقدم باتريك رسل وصفاً لأسلوب السرد عند الشاعر أو الراوي:

«إن عملية رواية القصص الأسطورية والحكايات الشرقية تشبه إلى حد ما الأداء التمثيلي المسرحي. فهي ليست مجرد سرد حكائي بسيط؛ لأن الحكاية نفسها تكون مفعمة بالحياة من خلال أسلوب الراوي وأدائه. فهو يلقي القصة بينما يمشي ذهاباً وإياباً في وسط المقهى، ويتوقف من حين إلى آخر عندما يتطلب التعبير حركة جسمانية معينة.. وعندما تصل درجة التشويق في الجمهور إلى أعلى مستوى، يتوقف فجأة ويترك المكان تاركاً بطلته وجمهوره في غاية الحرج... ويظل فضول المستمعين معلقاً فيعودون في اليوم التالي وفي الساعة نفسها ليسمعوا بقية الحكاية»[٨].

استخدم الرحالة ومحررو (ألف ليلة) هذا الوصف مراراً في القرن التاسع عشر، كما أثارت ملاحظة على مخطوط لـ (ألف ليلة) اهتماماً كبيراً، واستشهد بها في «ذخائر شرقية» (مجلة فصلية لم تعمر وكانت مخصصة لشئون الشرق). أعلن المحرر أن چوناثان سكوت (موظف متقاعد بشركة الهند الشرقية) قد حصل على مخطوط كامل لـ (ألف ليلة) أحضره معه من الشرق إدوارد ورتلي مونتاجو.

ظهرت في «مجلة الچنتلمان» تساؤلات عن المطبوعتين، وعن مدى صحة نسخة جالان. ورداً على التساؤلات، كتب باتريك رسل وصفاً لمطبوعة في حيازته، وشهد مرة أخرى على صحة ترجمة جالان[٩]، كما جزم بصحة (ألف ليلة وليلة الجديدة) التي كانت قد ترجمت حديثاً من الفرنسية[١٠]، وأثارت جدلاً أكثر مما أثارته (ألف ليلة) نفسها.

وكان للسادة المهتمين بالأدب من المولعين بقراءة كتب الرحلات تعليقاتهم على (ألف ليلة). نشر ريتشارد هول (١٧٤٦-١٨٠٣) ـ قسيس من الريف ـ طبعة مثيرة للاهتمام: (ملحوظات على ألف ليلة وليلة) (لندن، ١٧٩٧)[١١]. يمثل الكتاب مغامرة مثيرة في تعقب أوجه التشابه بين الثقافات المختلفة، وكان التشابه في هذه الحالة بين حكايات السندباد و(الأوديسا) لهوميروس.

لم يدّع الكاتب أي معرفة بالعربية أو أية لغة شرقية أخرى، واعتمد كلياً على ترجمة جالان التي انتقص من قدرها اعتماداً على ما سمعه عنها. ونذكر أن «ملاحظات» هول هذه أبطلتها تماماً الدراسات الحديثة عن الموضوع، إلا أنها لقيت رواجاً كبيراً وقت صدورها، وكان كثيراً ما يستشهد بالعبقري مستر هول باعتباره مرجعا وصاحب خبرة بـ (ألف ليلة).

شهدت العقود الأولى من القرن التاسع عشر تقريب الشرق إلى أوروبا أكثر من أي وقت مضى، وذلك لأسباب عدة منها تأسيس الإمبراطورية البريطانية في الهند في منتصف القرن الثامن عشر، والحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨ـ ١٨٠١)، والتنافس المستمر بين بريطانيا

وفرنسا على التأثير الدبلوماسى على الحكام الشرقيين، الذين تقع أراضيهم على الطرق القصيرة إلى الهند. وقد أسفر كل ذلك عن زيادة مطردة فى عدد الرحالة الإنجليز إلى الشرق. فالمسافر ـ سواء كان جنديا أو دبلوماسياً أو أرستقراطياً شاباً فى رحلة تثقيفية ـ كان من دأبه أن يدون ملاحظاته تمهيداً لنشر أخبار رحلته فى مجلدات ثقيلة مايلبث أن يتلقاها جمهور القراء بنهم فى تلهفهم على أى معلومات جديدة عن «الشرق».

ساد الاستشهاد المطول بكتب الرحلات وعرضها وتلخيصها فى دوريات العصر على نطاق واسع. وإذا لم يقرأ القراء الكتب نفسها، كانوا يستطيعون أن يقرأوا مقتطفات مطولة فى «السجل السنوى» أو فى «مجلة الجنتلمان» أو أية دورية أخرى. وكما يقول و. س. براون:

> «إنه من المستحيل أن نفتح عدداً واحداً من أى دورية فى ذلك الوقت ولا نجد عرضاً نقدياً أو ذكراً لرحلة سفر جديدة إلى الشرق الأدنى»(١٢).

أفردت اثنتان من أكبر المجلات النقدية فى القرن التاسع عشر، وهما «الإدنبرة» و«الكوارترلى»، مكاناً مهما لعرض الكتب أو بالأحرى ملخصات لكتب الرحلات الضخمة التى كانت تصدر فى تتابع سريع. ورغم اختلاف المجلتين سياسياً، فإن حكم كتابهما وتقييمهم الأدبى كان محافظاً بالتساوى. «الإدنبرة» التابعة لحزب «الويج» كانت تبدى اهتماماً بهذه الرحلات، مثلها فى ذلك مثل «الكوارترلى» التابعة لحزب «التورى». وعرضت دورية «الإكلكتيك» أسباباً أخرى للأهمية التى أولتها لأدب الرحلات، فاعتبرت كتب الأسفار من نوع الأدب نفسه المسموح به من قبل التبشيريين المتحمسين، وأُدرجت مع كتابات «التواريخ» على أنها نوع من القراءة «الجادة»، وإن لم تكن بدرجة الجدية نفسها التى نلحظها فى المواعظ الدينية(١٣).

*

نتج عن الاهتمام المتزايد بالأدب الشرقى، وبمزيد من المعلومات عن الشرق، تطور القصة الشرقية فى القرن التاسع عشر، مع عناية خاصة بتفاصيل «الزى» ـ كما قال بيرون. بدءاً من «فاثيك» لبكفورد (١٧٨٦) حتى «لالا روخ» لتوم مور (١٨١٧)، نجد القصص الشرقى نثراً وشعراً موثقاً بهوامش ومصادر كلها تثير فى خيال القارئ صورة حالمة لأرض بلا حدود، لا فرق بين تركيا أو بلاد فارس أو الهند أو الجزيرة العربية؛ حيث الليالى دافئة والنجوم ساطعة والعندليب يشدو تحت القمر الفضى والنسيم يحمل شذى الورود العذب. ولقد زار بعض الكتّاب، مثل بيرون، المنطقة التى أحيطت بكثير من الرومانسية والخيال، بينما اكتفى آخرون بالقراءة الموسعة فى الموضوع.

نشر بيرون مذكراته فى قصيدته المطولة «رحلة الفارس هارولد»، ونظم عدداً من القصائد تحت عنوان «حكايات تركية» تصف الشرق أكثر من أى كتاب رحلات؛ ألهبت صورة الشرق فى «الجاير وعروس أبيدوس» و«القرصان» (١٨١٣ ـ ١٨١٤)(١٤) خيال القراء لدرجة لا نستطيع فهمها الآن. ودهش بيرون نفسه من رد فعل القراء، حتى إنه عزا نجاحه الكبير إلى أن الجمهور فى حالة «استشراق»، وكتب إلى الشاعر توماس مور: «ثابر على الكتابة عن الشرق... فهذه هى السياسة الشعرية الوحيدة»(١٥). وعمل مور بالنصيحة، خاصة عندما عرض عليه الناشر لونجمان مبلغ ثلاثة آلاف جنيه لكتابة «قصيدة بحجم روكبى» (ملحمة والترسكوت) فى موضوع ذى طابع شرقى، وأبقى الناشر على هذا العقد لمدة ثلاثة أعوام، رغم أن «الوقت لم يكن مناسباً للشعر»، فى أخريات الحروب النابليونية(١٦). والذى

شجعهم على ذلك غالباً هو أن الناشر چون موراى باع فى ١٨١٤ عشرة آلاف نسخة من «قرصان» بيرون فور صدور الكتاب.

كانت هناك بعض الأصوات المعارضة لصرعة الشرق، فبمناسبة (لالا روخ) كتبت مجلة «بريتيش ريڤيو» تشير إلى بيرون من طرف خفى:

«هؤلاء الألبان والفرس واليونانيون والأتراك التعساء إنما يظهرون أبطالا على صفحات شعرائنا الأبيقوريين السقيمة، أما فى الواقع فلا يمكن لأى رجل إنجليزى «جنتلمان» محترم ذى عادات نظيفة أن يتحمل رفقة أى فرد منهم»[١٧].

نشر توماس هوب فى ١٨١٩ (أناستازيس: مذكرات يونانى)[١٨]، وهى تجمع بين تفاصيل رحلات حقيقية ومشاهد خيالية رومانسية على غرار (حكايات تركية) لبيرون. وقد نشرت فى بادئ الأمر دون اسم الكاتب، وفى مقدمة للمحرر قدمت القصص على أنها وصف لتلك «الأقاليم التى زانها الإغريق فى الماضى ويشوّهها الأتراك فى الحاضر»، وكان المحرر متأكداً من أن الرواية:

«قد تضيف معلومات عن موضوع شيق، ليس فقط بتقديم صورة للعادات القومية، بل من خلال الملاحظات البيوجرافية والتاريخية الكثيرة التى لا توجد فى أى مكان آخر.. وقد سردت بعناية دقيقة واهتمام بالحقيقة».

احتذى توماس هوب فى تشكيل حياة أناستازياس، بطله الهائم المتشرد، مثال چيل بلا البيكادو: الخادم والصيدلى والسجين والجندى والأفاق الذى قادته حياته المتنوعة إلى كافة أنحاء وعوالم الإمبراطورية العثمانية، مع وصف مفصل لحياة الرعايا فيها سواء كانوا نزلاء السجون أو التجار المسيحيين المغلوبين على أمرهم فى غلطة وبيرا، الذين كتبت عنهم ليدى مارى ورتلى مونتاجو أوصافاً مثيرة للاهتمام. اعتنق أناستازياس الإسلام ليهرب من ورطة مع امرأة يهودية ثرية، وذهب إلى أزمير ومصر وبغداد حتى إنه حج إلى مكة المكرمة وأورد أخبارا كثيرة عن الحركة الوهابية فى الجزيرة العربية، وعن أصول الحكم فى مصر وغيرها من ولايات الدولة العثمانية، وهى معلومات صحيحة فى مجملها، ويعمل فى خدمة أحد بكوات مصر، فيثيبه بتزويجه من ابنته الكبرى، فيعطيه هذا الزواج الفرصة ليصف الحياة الأسرية فى المجتمع الشرقى.

حققت (أناستازياس) نجاحاً كبيراً، ليس فقط بسبب ما تورده من المعلومات، ولكن ـ أكثر من أى شئ آخر ـ بسبب شخصية بطلها البيرونية (متأمل أسمر ومربد الوجه) وبسبب بلاغة لغتها، عزا النقاد تأليف تلك الرواية الطويلة إلى بيرون، وعقدوا المقارنات بين (أناستازياس) و (دون چوان)، وكان من الواضح أن بيرون يكن إعجاباً شديداً لـ (مذكرات يونانى) فأخبر ليدى بلستجتون:

«... أنه بكى بكاء مراً عند قراءة صفحات كثيرة منها لسببين: أولاً، لم يكتبها هو، وثانياً: لأن هوب كتبها... وهو على استعداد أن يتخلى عن أكثر قصيدتين له شعبية لدى القراء، لو أنه مؤلف أناستازياس»[١٩].

كان توماس هوب (١٧٧٠ ـ ١٨٣٠) مصرفياً ثرياً من أصل هولندى، «قضى ثمانى سنوات بعد بلوغه الثامنة عشرة من عمره فى أكبر جولة من الرحلات على طريقة الشباب الأثرياء فدرس فن العمارة فى تركيا ومصر وسوريا واليونان وصقلية وإسبانيا والبرتغال وفرنسا وألمانيا وإنجلترا»[٢٠]، ثم قام بعدها بزيارتين إلى اليونان ومصر، ولكن المادة التى استمدها للقصة اقتصرت على جولته الأولى. وبعد قليل، وضع نهاية للشائعات القائلة بأن

بيرون هو المؤلف، عندما نشر اسمه على الطبعة الثانية فى عام ١٨٢٠.

واستمر الكتاب فى جذب القراء المعجبين طيلة النصف الأول من القرن التاسع عشر[٢١]، ثم فرغ الاهتمام بالمعلومات الأساسية التى قصدها المؤلف بنشر روايته أصلاً، ولم يعد أمثال شخصيات بيرون ـ الكافر أو القرصان أو الطريد العابس ـ نموذجاً أدبياً سائداً. إلا إننا نذكر (أناستازياس) اليوم لأنها كانت النموذج الذى احتذاه مؤلف رواية تجوال شرقية كانت أكثر إيجازاً وبقاء على الساحة وهى (حاجى بابا) (١٨٢٤)[٢٢].

*

كان جون مورای أيضاً هو الذى نشر (مغامرات حاجى بابا الأصفهانى) فى عام ١٨٢٤. وفى مقدمة طويلة يبين المؤلف ـ الذى استخدم توقيع «برجرين برسيك» ـ علاقة الكتاب بـ (ألف ليلة)، على أساس أن كتاب (ألف ليلة) يعطى «أصح صورة للشرقيين». وعن حكايات (ألف ليلة) من حيث هى صورة لعادات وطريقة حياة الشرقيين عامة يقول:

«.. رغم أن الحكايات بترجمتها وضعت فى قالب أوروبى وتم التخلص من التكرار الممل فيها... فإن قليلين سيفهمونها فهماً كاملاً إذا لم يكونوا قد عاشوا فترة من الوقت فى الشرق».

لتحقيق هذا الغرض، يلزم القارئ الأوروبى كتاباً «على غرار صورة الحياة الأوروبية فى رواية (جيل) من تأليف لوساج» ويكون فى مقدور المؤلف «أن يجمع الحقائق والروايات من الحياة الفعلية ويرسم صورة الطبقات والفئات المختلفة التى يتألف منها المجتمع المسلم».

استرعت الإشارة إلى (ألف ليلة وليلة) انتباه ناقد مجلة «الكوارترلى» الذى أبدى تقديره لقصد المؤلف:

«لقد عرّضنا هذه الأعمال الصغيرة لاختبار صعب، بخصوص درجة مطابقتها لأنماط السلوك والصفات الشرقية، كما دعانا المؤلف نفسه فى المقدمة التى بدأ بها الرواية... وهكذا نطالع صفحات ألف ليلة ونعجب أن المؤلف عمل على تطابق ما يلقاه البطل فى سيرة حياته وطبيعة مغامراته ومعارفه، وعادات وأحاسيس وآراء بلده، تطابق هذا كله مع نماذج الحياة اليومية للشرق كما وردت فى تلك الحكايات التى تشكل سجلاً فذاً لأنماط السلوك الآسيوية»[٢٣].

كان مؤلف (حاجى بابا) هو جيمس جوستنين موريى (١٧٨٠ ـ ١٨٤٩)، رحّالة ودبلوماسى إنجليزى قام برحلتين إلى بلاد فارس حيث عمل سكرتيراً للسفارة البريطانية بين عامى ١٨٠٨ و١٨١٢، كما صاحب أول سفير فارسى إلى بريطانيا فى طريقه إلى إنجلترا فى عام ١٨٠٩. وكان على اتصال دائم به وبمقر إقامته أثناء إقامته فى لندن، وعاد إلى فارس مصطحباً معظم معاونى السفير الفارسى، الذين تكررت شكاواهم بسبب طبيعة الجو الإنجليزى، وأقام فى فارس بضع سنوات أثناء رحلته الثانية؛ حيث كان المسؤول الأول فى السفارة البريطانية عقب عودة السفير سيرجور أوزلى. وعقب عودته نشر موريى ـ مثله مثل من سبقوه من موظفى وزارة الخارجية ـ مجلدين من كتب «الرحلات»؛ حيث أورد تفاصيل رحلتيه متضمنة خرائط ورسومات ومعلومات تفيد القارئ الإنجليزى المتعطش إلى أخبار تلك البلاد[٢٤].

رغم أن (حاجى بابا) تغطى كثيرا من الأماكن والوقائع المذكورة سبقا فى «الرحلات»، فإنه كتاب ذو طابع مختلف يقوم البطل الإيرانى حاجى بابا نفسه بدور

الراوى، وهو محتال ذو جاذبية مؤثرة يستهل حياته بالعمل فى دكان أبيه الحلاق، وينتهى فى الفصل الأخير بأن يعود إلى أصفهان، مسقط رأسه، مندوبا للحكومة، تخول له السلطة بمقتضى فرمان شاهانى لجباية الرسوم والهدايا باسم الشاه. وتقوده حياته المتقلبة إلى كل أجزاء فارس من خيام البدو الغزاة من التركمله حتى الحرم المقدس فى مدينة «قم». ويقدم الجزء التالى «حاجى بابا فى إنجلترا» (١٨٢٨) قصة رحلة حاجى إلى إنجلترا وإقامته هناك وعمله سكرتيراً للسفير الإيرانى ميرزا فيروز.

لم تلق هذه القصة نجاحا كبيرا فور نشرها للمرة الأولى، وباستثناء كلمات التقدير فى مجلة «الكوارترلى» التى ورد ذكرها، اشتملت العروض النقدية الأخرى (reviews) على نقد شديد، وأصر ناقد مجلة «بلاكوود» على أن العمل، ليس فقط تقليداً لـ(أناستازياس)، بل إن توماس هوب هو مؤلف (حاجى بابا).

وعلى حسب قول موريى نفسه، فإن الكتاب لم تطبع منه طبعة ثانية حتى ١٨٢٨، ولم يعتبر بيع الطبعة الأولى دليل نجاح لأنه:

«فى إنجلترا تستنفد المكتبات وجمعيات القراء وحدها الطبعة الأولى، سواء قرئ الكتاب فعلا أم لا، بينما تبقى الطبعة الثانية تزحم رفوف المكتبات» (مقدمة «حاجى بابا» فى إنجلترا ـ ١٨٢٨).

تعرّض الكتاب إذن لمقارنات مجحفة مع (أناستازياس)، وفى أسوأ تعليق، قيل إنه «تكرار هزيل لما قرأناه بقلم مستر هوب فى صورة أكثر قوة وتأثيراً» (مجلة «بلاكوود» ١٨٢٤).

وحتى مراجع مجلة «كوراترلى» ـ رغم تقديره للكتاب ـ كان له الرأى نفسه فيه:

«... دون شك، إن «أناستازياس» عمل يتمتع بالقوة والحيوية، ولا نجد فى هذه الرواية ذات التعبير الهادئ البسيط أمامنا ما يمكن أن يتحدى أو ينافس طفرات الصور الرائعة واللغة الجميلة وتلك الأوصاف الشعرية الحية للطبيعة، وذلك الرسم الواعى والساحر للشخصيات التى تمثل الجاذبية الخاصة لمؤلفات مستر هوب».

وحقيقة الأمر، أن صفتى «الهدوء» و«البساطة» فى (حاجى بابا) كانتا وراء بقائها واستمرارها على رفوف المكتبات، بينما غابت (أناستازياس) «الأكثر حيوية» فى غياهب النسيان. سجلت (حاجى بابا) بعد الاستقبال غير الحافل فى البداية، نجاحاً لا نظير له فى تاريخ هذا النوع من القصص، فظهرت لها طبعات عدة قبل نهاية القرن التاسع عشر، ولا تزال تظهر لها الطبعات والتعليقات حتى اليوم، كما ترجم الكتاب إلى الفرنسية والألمانية وحتى الفارسية. وبالطبع ثار غضب الإيرانيين بسبب صورتهم فى هذا الكتاب؛ لأن «حاجى بابا» مثل غيره من مشاهير المحتالين كاذب وضيع وجبان وسارق، ومن الغريب أنه اعتبر من قبل القراء الأوروبيين نموذجا للرجل الفارسى، ثم اتخذه بعضهم نموذجاً للشرقى عامة.

قدم الباحث الإيرانى عباس ثاڤاسولى جزءا مفصلا عن طبعات كتاب (حاجى بابا) وترجماته فى كتاب (المجتمع الإيرانى وعالم المشرق)، وهو يعجب من أولئك الكتاب الذين:

«يستندون إلى أحداث متفرقة وخارجة عن المألوف ليبرروا فكر موريى، ويقنعون القراء بأن موريى يقدم صورة واقعية للأمة الفارسية فى حاجى بابا، ولا حقيقة غير ذلك»[٢٥].

وتعجب الأستاذة مرزيه جيل من تمسك كتّاب الغرب بـ (حاجى بابا):

«ما زال الغرب إلى يومنا هذا عاجزا عن التعامل مع فارس إلا تحت تأثير هذا الحلاق الأصفهانى، الذى ظهر فى رواية خيالية منذ أكثر من مائة عام ولا يزال حاضرا يرفض أن يختفى، فوجوده يسبغ على صرامة المحادثات الدبلوماسية وجديتها نوعاً من الجنون؛ ويكاد العقل الغربى ينفجر بالهستيريا، عندما تظهر على محدثه سمة من سمات حاجى المعروفة، وليس هذا عدلا لنا نحن أهل فارس المحدثين»[٢٦].

يكمن نجاح (حاجى بابا) فى تقليد موريى البارع للأسلوب والصيغ الشرقية، ويستخدم الكتاب الأحداث والشخصيات المذكورة من قبل فى (الرحلة الثانية عبر فارس) .. (١٨١٨) ، ولكن السرد على لسان حاجى نفسه يحافظ على الإيحاء الوهمى بالنسبة إلى جنسية الراوى. تقاعد موريى عن الخدمة فى السلك الدبلوماسى واستقر فى إنجلترا وكرّس حياته للكتابة، وكتب فيما بعد «قصصا شرقية» يشار إليها على أنها «من تأليف كاتب حاجى بابا» ، إلا أنه لم يحقق أبدا مثل ذلك النجاح الكاسح لروايته الأولى. نشر الجزء التالى (حاجى بابا فى إنجلترا) عام ١٨٢٨ ، ولكنه أقل براعة وإمتاعا من (حاجى بابا) نفسها، وأما قصص «الرهين زهراب» ١٨٣٢ و(عائشة) ١٨٣٤ ، و(ميرزا) ١٨٤١ ، و(مسلمة: قصة فارسية) ١٨٤٧ ، فقد لفها النسيان، كما تستحق.

حاول موريى فى (ميرزا) أن يقدم محاكاته لـ (ألف ليلة) فى سلسلة من الحكايات التى يرويها شاعر البلاط «ميرزا» للشاه، وهى سلسلة من النوادر وحكايات داخل حكايات ألفها لتسلية الملك:

«بلغنى أنه أثناء رحلات الشاه التى كان يقوم بها على ظهر جواده، سواء لمهمة حربية أو رحلة صيد، كان يستدعى الشاعر للتحايل على ملل الطريق، ليسليه بحكايات، يؤلفها ويرويها فى لحظتها، ويكيف طبيعتها ومسارها حسب ظروف الوقت الراهن. ولقد استرعى هذا الموقف انتباهى باعتباره مثلا للحياة الشرقية، ولسلطة الملك الشرقى، الذى يأمر بحكاية تروى مثلما يأمر ببناء قصر»[٢٧].

ورغم أن موريى يحتفظ بالقشور السطحية «للقصة الشرقية» ، ويحاول أن يعتزم صورة مفصلة «للعادات والتقاليد» فى ثلاثة أجزاء، فإن المجموعة برمتها لا ترقى إلى مستوى (حاجى بابا) .

وفى (الرهين زهراب) حقق موريى بعض النجاح فصدرت طبعة ثانية للرواية، ولكن قيمتها فى تصوير الشخصيات أو وصف أنماط السلوك لم تستمر كما توقع فى البداية، وكل ذلك بسبب فقدانه الأساسى للتعاطف مع الإسلام. فى حديثه عن شخصية البطل والبطلة، يكتب ملحوظة ذات مغزى:

«.. إن المبادئ التى تحكمهما لا تأتى من عقيدة القرآن، ولكننا نجد فى كثير من المتحمسين لأى دين مغلوط درجة من الرقى لا نعرف مصدرها يبدو أنها بإيحاء من الدين الحق» (!) .

كيف إذن نفسر النجاح الكبير والمستمر لكتاب واحد فقط وسط ذلك الإنتاج الأدبى الوفير؟ هل كان هناك «ميرزا حاجى بابا» حقيقى استخدم موريى مذكراته كما ورد فى «الرسالة التمهيدية» ؟ توجه مرزيه جيل انتباهنا لشخصية أبى الحسن، المبعوث الفارسى فى القسطنطينية ثم السفير الفارسى فى بريطانيا. أما حياته كما دونها موريى فى (الرحلة عبر فارس) عام ١٨١٢ ، فكانت

متنوعة وغنية بالأحداث مثل حياة حاجى بابا، ولكن تحركاته كانت تتم دائما فى مستوى اجتماعى أعلى من حاجى، وتعتقد مرزيه جيل أن موريى شجعه على «أن يروى مغامراته السابقة ثم سجل المغامرات الجارية أثناء حدوثها».

كشف عباس تاڤاسولى النقاب عن شخصية باسم حاجى بابا أفشار، أحد طالبين فارسيين حضرا إلى لندن فى أكتوبر عام ١٨١١، لدراسة الفن والطب، وعاش حاجى بابا هذا فى لندن مدة تسع سنوات يدرس الطب على حساب ولى العهد الفارسى، وأصبح طبيبه الخاص عقب عودته إلى بلاد فارس، وكان لموريى تعاملات كثيرة مع الرجل، كما هو واضح فى الوثائق الموجودة فى إدارة المخطوطات بلندن[٢٨]، وفى الوقت نفسه لا يعتقد عباس تاڤاسولى أن حاجى بابا كتب الكتاب لأن الرواية تمثل «إهانة مباشرة للتراث والثقافة الفارسية».

وسواء كان النموذج الأصلى حاجى بابا أفشار أو ميرزا أبا الحسن، فإن موريى أبدى عناية كبيرة بعنصر الاحتمال فى القصة، وهى سمة لم يستطع أن يحافظ عليها فى إصداراته التالية بما فيها (حاجى بابا فى إنجلترا). فالبطل فى (حاجى بابا) الأصلية ليس دمية يحركها المؤلف بافتعال حتى تسنح له الفرصة لتقديم مشهد جديد، بل هناك دائما سبب وجيه للتغير فى مهنة حاجى أو مقر إقامته. وغالبا ما يكون السبب خداعه أو احتياله فى أمر ما، فيزج به انكشافه فى محنة جديدة ويدفعه ذلك إلى إعلان نية التوبة، ثم يبحث عن مهنة جديدة ومكان جديد بطبيعة الحال، لينسى سريعا تعهداته بالصلاح.

عندمـــا يريد المؤلف أن يأتى بمشـــاهد أو وصف لأماكن لم يكن فى مقدور البطل أن يراها، فإن الحكاية داخل الحكاية دائما وسيلة قريبة التناول: فمثلا يروى رفيق سفر على الطريق تاريخه لحاجى، وهذا يمده

ببصيرة نافذة إلى أسلوب الحياة فى قطاع معين من المجتمع الفارسى؛ حيث لا يتحرك هو فى نطاقه، وبما أنه لا يملك الفرصة فى بدء حياته لرؤية الجزء المخصص للحريم فى بيت رجل من علية القوم، ليروى للقارئ قواعد السلوك، يلتقى بزينب، جارية زوجة الطبيب التى تزوده بالتفاصيل بطريقة طبيعية للغاية، فتأخذه فى جولة فى حجرات سيدتها أثناء غيبتها، ويأتى الوصف كأنه من قلب صفحات (ألف ليلة وليلة):

«فى البداية ذهبت إلى حجرات الخانوم (الهانم) نفسها وهى تطل على حديقة عبر نافذة كبيرة ـ ضلفتاها مصنوعتان من الزجاج الملون، ويقع مجلس السيدة المعتاد فى الركن، يمتاز بسجادة سميكة مطوية مرتين ووسادة كبيرة من الريش مكسوة بقماش مقصب وذات شرابتين، وعليها غطاء رقيق من الموسلين. وبالقرب من هذا المقعد مرآة مزينة برسومات جميلة، وصندوق يحتوى على أنواع شتى من الأشياء الغريبة المثيرة، كحل للعين ومعه المرود الذى يستخدم للكحل، وحمرة خدود من الصين، وأحجبة تربط بالساعد، وتوزلفى، وهى حلى تشبك بالشعر وتتدلى على الجبهة.. وبالقرب من ذلك المجلس جيتار ورقّ.. وفى ركن آخر ترى زجاجات عدة من النبيذ الشيرازى، واحدة منها قد سدت فوهتها (بزهرة) فيبدو أن السيدة شربت منها هذا الصباح»[٢٩].

وزينب هى موضوع قصة الحب بالرواية، ولكن علاقة الحب تنتهى فجأة عندما يعجب الشاه فى إحدى زياراته لطبيبه بالجارية الشابة، فترسل بسرعة إلى القصر، ويصف الراوى فرحة زينب بإعجاب الشاه بها، وابتهاجها بمغادرة منزل الطبيب، ثم إعدامها المأساوى إثر انكشاف

أمر علاقتها بحاجى. ويقدم لنا المؤلف هذا كله بطريقة فنية تقتصد فى الوصف ولا تجنح إلى عاطفية باكية مفرطة مما نجد عادة فى القصص «الشرقية» المنحولة عندما تعرض موضوعات مشابهة.

*

كان اهتمام القرن التاسع عشر بعادات الشعوب الأجنبية وأساليب حياتها فى الشرق الأدنى والبعيد لا تزال تغذيه مطبوعات مختلفة تتراوح من الحياد إلى التعصب المحض. وروى المبشرون فى الهند روايات «مفزعة» عن حياة «الهندوس الوثنيين الجهلة» ومعتقداتهم وممارساتهم، ولكن كان وصف مسلمى الشرق الأدنى أكثر تعاطفا حتى ذلك الوقت، فلعل شعبية (ألف ليلة) و«القصة الشرقية»، إلى جانب تزايد نتاج أدب الرحلات إلى الشرق الأوسط، يفسران اختلاف النظرة إلى تلك الثقافة الأجنبية؛ وقد وصل عدم التحيز فى تصوير السلوك والعادات الإسلامية إلى ذروته فى كتاب إدوارد لين عن المصريين المحدثين (١٨٣٦)[٣٠]، تمييزا لهم عن قدماء المصريين.

كان لين (١٨٠١ ـ ١٨٧٦) يبلغ من العمر ٢٤ عاما عندما هبط إلى مصر، واتبع الروتين المعروف لمن سبقوه من الرحالة فى البلد؛ يسافرون إلى أعالى النيل، ويسجلون وصفا للأماكن التى شاهدوها ورسومات تقريباً صحيحة لآثار مصر القديمة. انضم لين إلى روبرت هاى وعدد من الفنانين كانوا يرسمون الآثار والمشاهد فى صعيد مصر، واستمر فى دراسته بصورة جدية، كما جمع معلومات عن السكان المحدثين الذين كرّس لهم غيره من الرحالة صفحات قليلة، وعقب عودته إلى إنجلترا فى ١٨٢٨ فشل فى العثور على ناشر لينشر له مصنفا ضخما ـ (وصف مصر) ـ فى ثلاثة أجزاء[٣١] عاد بها، وبعد خمس سنوات أبدت (جمعية نشر المعرفة المفيدة) اهتمامها بالجزء الذى يخص السكان المحدثين، فعاد لين إلى مصر ليقضى سنة ونصفاً حتى يعده للنشر منفصلا، وكانت النتيجة هى ذلك العمل العظيم الذى حفظ صورة تفصيلية للحياة العربية فى مصر فى نقطة تاريخية محددة، قبل أن تؤدى التكنولوجيا الحديثة إلى إحداث تغيرات هائلة فى حياة شعب «من أكثر الشعوب العربية صقلا» كما وصفه لين. لقد غير دخول السكة الحديد فى الثلاثينيات من القرن التاسع عشر من معالم البلد، كما جلب العلم الأوروبى الحديث والعادات والسلوك إلى نطاق حياة المصريين المحدثين.

«ما قصدت إليه بالدرجة الأولى فى هذا العمل هو الصحة والدقة، وأؤكد للقارئ بلا تردد أننى لم أعمد واعيا إلى إضفاء التشويق على أمر رويته، ولم أتجاوز الحقيقة قيد أنملة».

هكذا كتب المؤلف فى تقديمه للطبعة الأولى، وكان لين مؤهلا لهذا العمل من خلال معرفته اللغة العربية واتخاذه الزى الوطنى، وإقامته بعيدا عن حى الأفرنج فى القاهرة، وقد تعامل مع تلك الثقافة الغريبة باهتمام واحترام، ولابد أنه وجدها ملائمة إلى حد ما، لأنه احتفظ ببعض العادات التى اكتسبها فى مصر عندما عاد إلى إنجلترا[٣٢]. إلا أن النغمة المتنافرة الوحيدة فى الكتاب تظهر فى الصورة الكاريكاتيرية التى رسمها لمعلمه أثناء فترة إقامته الأولى بالقاهرة، فوصفه للشيخ أحمد مع تهكم ساخر لا ينسجم مع الكتاب باعتباره كلا؛ فتظهر الكاتب فردا «من الخارج» يكتب مادة مثيرة لقرائه.

أقر لين على مضض، فى المقدمة، بوجود مثالين احتذى بهما؛ الأول كتاب الأخوين رسل عن «حلب» الذى يورد معلومات قيمة وإن لم تكن فى تنظيم كتاب لين، إلا أن رسم الموسيقيين وملابس وزينة النساء يعد

تمهيدا لصور لين الدقيقة. ويزعم لين أن ألكسندر وباتريك رسل:

«لم يكونا على علم كاف باللغة العربية لفحص بعض النقاط المهمة التي كان يتطلب أن يتناولاها طبقا لخطة الكتاب».

يثبت عدم صحة هذه المقولة عند تحليل هذا العمل الشيق، وكان مسموحا لكل من الكسندر وباتريك رسل أن يرتدي الزي التركي في حلب، ولكن لين يفترض أنهما كانا معروفين مما يتعذر معه أن «يبقيا على التخفي» الضروري لاقتحام المراسم الدينية، وهذه ملاحظة تبين أن لين كان ينظر إلى نشاطه على أنه «تخف» أو «تنكر». والنموذج الثاني ـ وقد صرف لين النظر عنه في حاشية بالمقدمة ـ هو «مقال في وصف عادات السكان المحدثين بمصر» لشابرول، المنشور في أحد أجزاء كتاب (وصف مصر) ١٨٢٢[٣٣]، الذي وضعه علماء الحملة الفرنسية على مصر، ويذهب لين إلى أنه «في الأغلب وصف لعادات وسلوك حكام المصريين المتطبعين من المماليك»؛ لذلك اعتبره يساوي فقط ثلث كتابه. والواقع أن شابرول كان مدركا وجود هذا الفارق، ففي الفصل الأول يقدم «نظرة سريعة على المناخ والسكان والعادات في مصر» فيقدم تفاصيل عن الطبقات والأديان المختلفة للسكان، ويصف الأقباط والعرب «بصفة خاصة»، والمماليك والأجانب المقيمين بمصر، أي أنه لم يخلط بين المماليك والمصريين الأصلاء.

في الحقيقة، كان مقال شابرول هو المثل الذي احتذى به لين في ترتيب معلوماته وتصنيفها، وهو عامل مهم جدا في نجاح الكتاب، وما اعتبره إدوارد سعيد «الإنجاز الرئيسي لعمل لين»، وعزاه خطأ إلى مثال الرواية في القرن الثامن عشر:

«من ناحية الشكل، فإن (المصريين المحدثين) تتبع التقليد الروتيني للرواية في القرن الثامن عشر مثلا، أي رواية لفيلدنغ.. عرض لين للمادة مرتب ترتيباً زمنيا يأتي في أطوار، وهو يكتب من موقفه باعتباره مراقبا للمشاهد التي تتبع الأطوار الرئيسية في حياة الإنسان، والنموذج في ذلك هو النمط السردي، كما في (توم جونز) الذي يبدأ بمولد البطل ومغامراته وزواجه ثم مماته»[٣٤].

كان النموذج في الحقيقة هو «العمل الفرنسي»؛ حيث يتناول الفصل الثاني «الإنسان في مرحلة الطفولة والتعليم الأولي». والفصل الثالث «الإنسان في مرحلة المراهقة وسن النضوج ـ المعاملات المدنية والأسرية». والفصل الرابع يتناول «الإنسان في مرحلة الشيخوخة حتى الممات..».

ويعترف لين بكتاب واحد في نظره:

«يقدم صورا بديعة عن عادات العرب وسلوكهم، خاصة المصريين، وهو كتاب ألف ليلة وليلة».

ولو وجدت ترجمة جيدة بهوامش تفسيرية مفصلة لـ(ألف ليلة) لما كان هناك داع لأن يكتب لين كتابا عن عادات المصريين العرب وتقاليدهم، ورغم أن لين يبدي إعجابه بـ (ألف ليلة) فإنها بالنسبة إليه تقدم أمثلة للعادات العربية، فنظرته إلى الموضوع بعيدة تماما عن الخيال أو الإبداع؛ إذ يتقمص شخصية رجل العلم المراقب للظواهر طيلة الوقت، فلا يغير نبرته المحايدة لملائمة الموضوع، وفي الجزء الأخير من فصل عن الحياة الأسرية للطبقات الاجتماعية السفلي، يخبر القارئ:

«.. عندما يكتشف فلاح خيانة زوجه، فإن زوجها هذا أو أخاها يلقي بها في النيل ويربط حجرا في رقبتها أو يقطعها إلى أجزاء ويلقي بجثتها في النهر، وفي غالب الأحيان

يعاقب الوالد أو الأخ ابنة أو أختا غير متزوجة بالطريقة نفسها، إذا اتهمت بالاستسلام لعلاقة جنسية، ويصاب أهل المرأة بالخزى والعار أكثر من الزوج ويعانون من الاحتقار إذا لم يعاقبوها بالموت».

هذه النغمة الحيادية لا تتغير، سواء كان الموضوع الذى يصفه تعريشة لمشربية أو فلاحة فقيرة يقطع جسدها وتلقى فى النهر، وتشهد على «الصحة والدقة» التى توخاها لين وكذلك الحياد فى ملاحظتها، إلا أن هذا الأسلوب لم ينفعه فى ترجمته لـ (ألف ليلة وليلة) التى أصدرها الناشر نفسه ١٨٣١ ـ ١٨٤١.

كانت ترجمة لين لـ (ألف ليلة) أول ترجمة كاملة للكتاب مباشرة من العربية إلى الإنجليزية، إذ كانت كل الترجمات الإنجليزية السابقة تعتمد على ترجمة جالان الفرنسية. استخدم لين مخطوطا حصل عليه فى مصر، وكانت لغته تعضد رأيه القائل بأن الحكايات مصرية فى الأصل. وحققت ترجمته نجاحا كبيرا لسببين: تهذيب النص ليلائم القراءة «العائلية»، وتزويده بحواش وفيرة ألفها لين لهذا الغرض، وكانت هذه الحواشى أكثر تشويقا للكثيرين من النص نفسه، لأن الحكايات فقدت كثيرا من سحرها تحت تأثير قلم المستشرق المدقق بكل ثقله.

كانت ترجمة جالان على ما بها من أخطاء وخروج على النص الأصلى ذات سمة تخيلية قوية، ولذلك جذبت جمهور القراء. أما ترجمة لين فتنوء بنغمة إنجيلية واضحة لا تلائم قصص الحياة اليومية العادية فى بعض الحكايات ولا المبالغات الرومانسية فى بعضها الآخر.

أما الهوامش والحواشى التى أرفقها لين بترجمة (ألف ليلة)، فكانت ذات قيمة أكيدة، وقد جمعها ابن أخته المؤرخ ستانلى لين بول فيما بعد ونشرها منفصلة عن الحكايات تحت عنوان (المجتمع العربى فى العصور الوسطى) عام ١٨٨٣[٣٥]. وقد قدمها ستانلى لين بول على أنها ملحق «للمصريين المحدثين» إذ صنف تلك الحواشى والهوامش تحت عناوين مثل: «الدين»، «النساء».. إلخ. وفى المقدمة أورد المؤرخ آراء لين بخصوص استمرارية الحضارة العربية من العصور الوسطى حتى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وهذا يفسر كيف توضح حكايات هارون الرشيد فى بغداد بصور من حياة أهل القاهرة فى القرن التاسع عشر. وكما هو الحال فى (المصريين المحدثين)، تتراوح المعلومات التفصيلية من موضوعات جادة مثل العلوم الشيطانية، وعلوم الكون ومراسم الموت، إلى تسريحات شعر النساء، وكلها تأتى تحت عناوين مناسبة.

من المؤكد أن لين استعان فى جمع مادة كتبه بمصادر جيدة للمعلومات أعانته على معرفة ترتيب وإدارة حجرات إقامة النساء فى البيوت المصرية، وما يخص النساء من ملابس وأدوات زينة، والتقاليد المتبعة فى الزواج وحتى الولادة! كان لين يطلّع على أهل بيت الرسام روبرت هاى، وكان هذا متزوجا من يونانية ومقيما منذ فترة طويلة بمصر، وأثناء زيارة لين الأخير لمصر (١٨٤٢ـ١٨٤٩) ـ وقد أصدر بعدها طبعته النهائية لـ(المصريين المحدثين) ١٨٦٠ـ صحبته أخته وزوجه نفيسة، وهى فى الأصل جارية يونانية أهداها له هاى فى زيارته الأولى للقاهرة[٣٦].

*

فى الوقت الذى كان فيه لين يدقق مذكراته وملاحظاته عن المصريين المحدثين فى بيت استأجره بالقاهرة ١٨٣٣ـ١٨٣٤، استأجر إنجليزى آخر بيتا من صاحب العقار نفسه، ويدعى عثمان، وهو من أصل اسكتلندى، وكات المستأجر الجديد من خريجى «إيتون»

من أبناء الطبقة الوسطى الصاعدة من رجال الأعمال، وقد جاء ليختبر معدنه إزاء صعوبات الترحال في الشرق، وبالفعل تغلب حسب روايته على مشاق الصحراء وقطاع الطرق من العربان، وكان له أن يتغلب على وباء الطاعون المخيف، وأثناء مرضه مكث بمنزله بالقاهرة يقلب صفحات (ألف ليلة) بفتور، ويخفى عن خدمه حقيقة إصابته حتى لا يهجروه، ولعل (إيثون) أى «من الشرق» (١٨٤٤) لكنج ليك هى النقيض التام لكتاب (المصريين المحدثين) رغم أن كليهما يعد خارج تراث أدب الرحلات المعتاد فى تلك الفترة.

ألزم لين نفسه بحياد صارم، واتخذ الزى الوطنى والعادات الوطنية حتى يسمح له بالاندماج فى مجتمع المصريين المحدثين، وملاحظة كل تفاصيل حياتهم. أما كنج ليك، فيتباهى بأنه لم يسجل إلا الانطباعات: «..التى تلقاها بالفعل أثناء تجواله، باعتباره مسافرا عنيدا مشاكسا، لا يحمل إلا قليلا من التقدير لأفكار الناس الآخرين»(٣٧). وكان اعتداد كنج ليك برأيه هو الذى أسبغ على الكتاب وحدته الفنية ومذاقه الخاص مما استثار إعجاب القراء جيلا بعد جيل. والكتاب فى واقع الأمر «رحلة وجدانية» عبر تركيا وسوريا وفلسطين ومصر. غير أن الكاتب هنا لا يشعر «بعواطف» أو «وجدانيات» من النوع المألوف فى هذا المقام؛ فهو مشغول بحصانه أو ناقته ومتلهف على تناول الشاى والخبز المحمص، عاكف على كشف الزيف فى عواطف وتخيلات قرائه، عن أشياء وأماكن ترتبط فى خيالهم بأبعاد تاريخية أو دينية.

وأولى تلك الأفكار العاطفية التى يسخر منها هى نظرة مواطنيه المثالية إلى اليونان بعد الاستقلال؛ إذ يجزم أن اليونانين من رعايا السلطنة التركية أجدر بالثقة من اليونانيين الجدد بعد استقلالهم. وعموما حاز اليونانيون قدرا كبيرا من ازدرائه، لا يضارعهم، فى ذلك إلا العرب، وهو يعتبر الأتراك مقبولين بسبب كياستهم وحسن تهذيبهم.

يستدعى الراوى أمام قرائه كتابين لهما عنده مكانة خاصة منذ الصغر، وهما (الإلياذة) و(ألف ليلة)، ولكن لا يسفر هذا عن أى تعاطف مع سلالة من ألفوا الكتابين، وفى رأيه أن مستوى اليونانيين اضمحل بسبب طول فترة خضوعهم السياسى للعرب، فالحقيقة أنهم لم يكتبوا أبدا (ألف لية)، وذلك لسماعه لحكاية شعبية تروى باليونانية على متن سفينة يونانية، وتذكره بحكاية مشابهة فى (ألف ليلة)، فتوصل إلى رأى مبتكر:

«... عندما عكفت على (ألف ليلة) بعد ذلك، داخلنى انطباع قوى أنها لابد أن تكون قد ولدت من عقل يونانى. فيبدو لى أن هذه الحكايات رغم أنها تكشف عن معرفة كاملة بالأمور الآسيوية، فإنها تفيض بالحياة والنشاط، وعليها مسحة من الشخصية الأوروبية المفعمة بالإثارة والخفة، فيستحيل أن تتولد هذه القصص من عقل شرقى قمئ، فالشرقى ـ فيما يخص الإبداع ـ ما هو إلا جثة هامدة جافة وعقل محنط كالمومياء» (ص ٦٤).

من الصعب على أى قارئ شرقى أن يعجب بـ«إيثون»، ولكن من خاض فى كتب الرحلات الضخمة عن الشرق التى ظهرت فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، سيقدر حيوية وتفرد السرد عند كنج ليك. كان سوق النشر يعج بكتب المعلومات والأخبار إلى درجة أنه عندما قدم عالم دارس ورحالة مثل لين سجل أسفاره، اعتبرها الناشرون باهظة التكاليف، وكان القراء بحاجة إلى شئ جديد. ومن هنا، كان الاهتمام «بالعادات والتقاليد» فى كتب الرحلات. وعندما قدمها عالم متخصص فى (المصريين المحدثين)، لم يعد فى وسع أى رحالة أن يضيف جديدا، إلا أن ذلك الشاب

الإنجليزى المعاند ضرب على وتر جديد عندما توجه بعيدا عن:

«... كل تفاصيل الكشوف الجغرافية أو البحوث الأثرية، بعيدا عن أى عرض «لعلم سليم ومعرفة بالدين»، وعن أى أمثلة تاريخية أو علمية، وعن أى إحصائيات مفيدة، وأى أبحاث سياسية.. وأى تأملات أخلاقية صائبة».

لم يدرك الناشر موريى أنه إزاء «تشايلد هارولد» جديدة، ورفض المخطوط، فأعاد كنج ليك كتابته ثلاث مرات خلال عشر سنوات، ثم اضطر فى النهاية إلى أن يدفع ٥٠ جنيها تكاليف نشره، وحقق الكتاب نجاحا كبيرا، وصدرت له ست طبعات فى العام التالى. سعد جمهور القراء بالأسلوب السهل المتفرد والمتقلب الذى حير الناشر، فقد كانوا بحاجة إلى راحة من كتب الرحلات الجادة التى طعموها سنوات عدة، وحظى لورد بيرون بنصيبه فى عملية «إزالة الزيف»، التى تابعها الكاتب بلا هوادة على صفحات (إيثون). وفى فصل عن حياة ليدى هستر ستانهوب فى جبل الدروز، يروى الرحالة عن لقائه بتلك «النبية المخيفة» إنها كانت تقلد لثغة الشاب المغرور فى حديث لورد بيرون، وكان قد زارها فى معقلها (ص ٩٤). وفى وصف كنج ليك لتجربته الأولى فى عبور الصحراء، يذكر حنين الفارس المغترب فى الصحراء:

«أعتقد أن تشايلد هارولد كان سيشعر بالملل الرهيب لو اتخذ من «الصحراء مسكنا»، ففى كل الأحوال لو أنه تبنى أسلوب حياة العرب لما ذاق طعم العزلة، فالخيام مقسمة ولكن ليس للتفريق بين تشايلد و «الروح الجميلة» التى تقوده وترعاه وبين العالم الخارجى، إنما التفريق بين العشرين أو الثلاثين رجلا السمر الذين يجلسون ويصرخون فى جانب، وبين الخمسين أو الستين امرأة وطفلاً الذين يصرخون ويطلقون صريرا مزعجا فى الجانب الآخر»(ص ١٦٧).

المفروض أن كنج ليك كان يدون مذكراته عن أسفاره مخاطبا إليوت، واربرتون الذى أصدر فى العام التالى كتابه (الهلال والصليب). تحول فيه أسلوب كنج ليك المتقلب الحاد فى إزالة زيف الأفكار الرومانسية عن الشرق، فأضحى يمثل موقفا منتظما من الاستعلاء على كل ما هو شرقى وإسلامى.

*

وقد اجتاح الشرق الأدنى عدد هائل من الرحالة ـ عقب صعود الإمبريالية الأوروبية على حساب الإمبراطورية العثمانية ـ كان بعضهم لغويين بارعين قادرين على الاختلاط بالناس وملاحظتهم عن كثب مثلما فعل لين، ولكن يخالطهم طموحات استعمارية سافرة. جاء ريتشارد بيرتون «الجندى واللغوى والعالم والمكتشف.. إلخ» إلى مصر فى عام ١٨٥٣ فى طريقه إلى مكة والمدينة، وكان هدفه «إزالة العار عن المغامرة الحديثة، تلك البقعة البيضاء الكبيرة التى مازالت قائمة بخرائطنا عند الأقاليم الشرقية والوسطى بجزيرة العرب»[٣٨]. أقام بالقاهرة بعض الوقت، متنكرا فى صورة مسلم فارسى وطبيب «حكيم». وفى تقريره عن إقامته هذه، يذكر لين ويصحح ما أورده من معلومات فى كل صفحة تقريبا، ولكن نغمته تختلف عن لين، فرغم أنه عاش فى القاهرة كما فعل لين بعيدا عن المجتمع الأجنبى والمسيحى، وممارسا كل شرائع العبادة مثل المسلمين (بما فى ذلك صوم رمضان)، فهو يروى كل هذا بأسلوب ساخر ويشرك القارئ معه فى

الإحساس المستمر بالجو التنكرى، وتعامل مع «إخوانه» المسلمين باستعلاء مكتوم، ليراقبهم خفية ويدون الملاحظات وقتما يستطيع.

يبدى بيرتون ـ باعتباره إنسانا مهتما ببناء إمبراطورية ـ إدراكه لأهمية مصر:

«إن المصريين يكرهون ويحتقرون الأوروبيين، ولكنهم ما زالوا يتوقون إلى الحكم الأوروبى. إن الدولة الأوروبية التى تفوز بمصر تفوز بكنز؛ فلها القدرة على الإنفاق على جيش من ١٨٠ ألف فرد مع دفع جزية باهظة، ومع ذلك يتبقى فائض من العائد. عندما تكون هذه البلد فى أيد أوروبية ستتحكم فى الهند وعن طريق قناة للسفن بين السويس والفرما ستفتح منطقة شرق أفريقيا بأكملها».

وللتمهيد لهذا الحكم الأوروبى يقترح بيرتون ضرب مقاومة العلماء أولا، ويوصى بنفى «ثمانية عشر من الشيوخ ذوى النفوذ فى القاهرة، فهم متشددون، ولن يستجيبوا لصوت العقل»، وينصح بإعداد شبكة تجسس فى المساجد خاصة أيام الجمعة، ووضع «حرس شرف على أبواب القاضى وشيوخ الإفتاء الثلاثة، وشيخ الأزهر». وفى تقريره عن مكة، يتأمل مكان احتلال بريطانيا «لأم القرى فى الإسلام».

نشر بيرتون أخبار رحلته فى كتابه (رواية شخصية لرحلتى للحج إلى مكة والمدينة) عام ١٨٥٤. ولم يحقق الكتابِ أى نجاح، لأنه لم يزد كثيرا عما كان يعرفه الناس عن الأماكن التى زارها. أما زيارته لمكة والمدينة، فلم تضف شيئا إلى ما كتبه برسهارت منذ أكثر من عشرين عاما. كانت لحظة مهمة فى حياة بيرتون أن يخترق مدن الإسلام المقدسة متنكرا فى شخصية «صاحب من الهند»:

«.. كان المنظر غريبا وفريدا فما أضعف عدد من حظى برؤية المقام المقدس! يمكننى القول صادقا إن من بين أولئك المتعبدين الذين تعلقوا باكين بأستار الحرم، والذين ألصقوا قلوبهم النابضة بالحجر، كانت أحاسيس الحاج القادم من أقصى الشمال فى لحظتها أقوى وأشد عمقا. كانت عواطفهم تجيش بالحماس الدينى، وكانت نشوتى تضج بالافتخار والرضا عن النفس».

يذكر اسم بيرتون اليوم لترجمته الشهيرة لـ (ألف ليلة وليلة)، ويقول فى مقدمته للجزء الأول إن «الترجمة هى النتاج الطبيعى لحجه إلى مكة والمدينة»، ويضع تاريخ بدء خطته فى الترجمة عند زيارة له إلى عدن فى شتاء ١٨٥٢[٣٩]، ويذكر أنه كان يتحدث عن العرب والجزيرة العربية مع صديق قديم أهدى إليه الترجمة فيما بعد، واتفقا على التعاون «لإنتاج ترجمة كاملة متكاملة غير مزدانة أو مشوهة للحكايات العربية العظيمة»، ثم يحكى بيرتون عن موت الصديق وعن ظروف التأخير التى أدت إلى مرور أكثر من ثلاثين عاما قبل ظهور الترجمة ونشرها. وفى المقدمة نفسها يرسم صورة لنفسه على أنه رحالة وحيد فى الصحراء يكافئ حسن ضيافة الشيوخ العرب له «بتلاوة بضع صفحات من حكاياتهم المفضلة». والطريف أنه لم يذكر هذا المشهد فى ما كتبه عن رحلة الحج. وتعتبر ترجمته فعلا إنجازا كبيرا لولا اتهام الباحثين له بالسرقة من ترجمة جون بين، كما تعد الملاحظات و«المقالة الختامية» (فى الجزء ١٠) إسهاما كبيرا فى مجال دراسات (ألف ليلة). كان بيرتون يحقر من شأن الترجمات السابقة فيما عدا ترجمة لين، وقد أضاف ست مجلدات من (الليالى الإضافية)، أخذها عن مخطوطة مصرية لـ (ألف ليلة) ومكتبة البودلين بأكسفورد، وتشتمل هذه الأجزاء على أكثر الحكايات

فحشا، وأهدى هذه الحكايات إلى أمناء مكتبة البودلين الذين أتعبوه فى إقراضه المخطوطة!

وتتضح خيبة أمل بيرتون بسبب عدم التقدير لعمله، وقلة احتفال أبناء وطنه بآرائه فى المقدمة:

«هذا الكتاب هو بحق إرث أخلفه لأبناء وطنى، وهم فى مسيس الحاجة إليه، فقد أضلهم تكريس جهودنا للدراسات الهندية وخاصة للأدب السانسكريتى. فمن الواضح أن إنجلترا تنسى دائما أنها حاليا أكبر إمبراطورية محمدية فى العالم.. ولنذكر أن حكم المسلمين لا يصلح على أيدى شباب لم يشقف، ما زالوا فى سن الدراسة.. غير مؤهلين لأن يكونوا فى مراكز ثقة، وعلى من يريد أن يتعامل مع المسلمين بنجاح أن يكون عارفا بعاداتهم وسلوكاتهم متفهما لها».

وهو يقدم لهم ترجمته لـ (ألف ليلة) على أنها خير مرشد ودليل لمن يحكم أولئك المسلمين!

لعل تشارلز دوتى هو الوحيد الذى خلف إنجازا فى كتب الرحلات عن الجزيرة العربية، يتمثل فى عمل أدبى عظيم. قضى دوتى عشرين شهرا فى الجزيرة العربية، بدءاً من نوفمبر ١٨٧٦، وقد انضم إلى قافلة الحجاج فى دمشق ليزور مدائن صالح، ولكنه مكث فى الجزيرة العربية ولم يرجع مع القافلة. وجال فى نجد والحجاز مدونا ملاحظات دقيقة عن جيولوجية وجغرافية الأرض، وأهم من ذلك رواياته عن السكان؛ خاصة فقراء البدو الذين يشكلون خطرا على من يسافر بمفرده؛ جال دوتى فى أنحاء الجزيرة التى لم يزرها أوروبى قبله، ولكن بغير تنكر، عدا أنه أطلق على نفسه اسم خليل وزعم ممارسته للطب وأقر إنه إنجليزى ومسيحى. حتى عندما حاول أصدقاؤه العرب الضغط عليه ليشهر إسلامه خوفا على حياته، رفض بشدة[٤٠]. كان رفضه هذا لشعوره بالاستعلاء وليس حماسا لدينه المسيحى: ويذهب كيرنان مؤلف كتاب (كشف النقاب عن جزيرة العرب) عام ١٨٣٧ إلى أنه:

«... فى رأى هوجارث، اتسمت ديانة دوتى «بالإنسانية عموما، يكن التقوى والاحترام العميق لأى عقيدة تعتمد على العقل». لم يكن يصلح أبدا أن يكون مسلما حتى بالتنكر، ولم يقدر أبدا الذين تظاهروا بالإسلام ليحققوا الاندماج فى المجتمع مثل بيرتون».

ولم يحفل بيرتون بكتاب دوتى (رحلة فى بلاد العرب الصحراوية) الذى صدر بعد انتهاء الرحلة بتسع سنوات، لأن هدف دوتى الأساسى فى كتابه لم يقتصر على نقل معلومات عن تجربته فى الجزيرة العربية؛ فقد كان له غرض أدبى يتمثل على حد قوله فى «إصلاح حال اللغة الإنجليزية التى تردت فى بركة آسنة منذ عهد الملكة إليزابيث»؛ فعمد إلى إحياء أسلوب الكتابة بالإنجليزية بالعودة إلى لغة الإنجيل ولغة تشوسر وشكسبير وسبنسر. ويلائم هذا الأسلوب روايته للرحلة؛ فهو غنى بالكلمات والتعبيرات القديمة، وترجمة الجمل العربية إلى المصطلح الإنجيلى أو الشكسبيرى تضفى على الأسلوب جمالا وابتكارا، فيخرج الكتاب عملا أدبيا قيما إلى جانب أنه أدب رحلات ممتع، ينجح فى نقل صعوبات الحياة فى الصحراء من خلال لغة ملائمة لشظف الحياة العربية، فيملأ السرد بكلمات عربية مكتوبة بالحروف اللاتينية ومصطلحات جديدة صاغها من اللغتين:

«يخصص العرب ناقة لكل فرس فى السفر، فالفرس لا تأكل الحنطة، ودون الماء لا يمكنها العيش على حشائش الصحراء الجافة، فالحصان لا يجتر ويفقد الكثير من الرطوبة بالعرق، ولذلك لا يتحمل الجوع والعطش، فالفرس تكلف الشيخ بالصحراء

كثيرا وعليه أن يوفر لها الماء بتحميل ناقة زيادة لأن الفرس تشرب مرتين، وفى موسم الصيف الحار ثلاث مرات أثناء النهار، ولا يكفيها حمل جمل من قرب الماء لمدة يومين: وكما يقول المثل القديم من عنده حصان أو زوجة لن يرى الراحة أبدا، فهما من القوارير معرضان للمرض فى كل وقت»(٤١).

لا عجب أن دوتى أمضى تسع سنوات يكتب هذا الكتاب فى ٦٠٠٫٠٠٠ كلمة، مما لم يشجع القراء فى عام ١٨٨٠. إلا أن صدور طبعة مختصرة بقلم الكاتب إدوارد جارنيت فى ١٩٠٨ أصاب نجاحا كبيرا، وجذب كثيرين إلى قراءة الأصل المطول ليجدوا فيه متعة مزدوجة، فالكتاب ذو قيمة أدبية عالية لأسلوبه الفنى، إلى جانب تفرده فى وصف أسلوب حياة البدو وشظف العيش فى الجزيرة العربية الذى اندثر اليوم تماما، ويجدر أن يحتفى به الأثرياء من أبناء أولئك (البدو) الذين شاركهم (خليل الحكيم النصرانى) شظف العيش وسجل ذلك فى كتابه منذرا القارئ أنه «لن يجد فى حديثه إلا ما رآه إنسان جائع وما رواه رجل منهك البدن».

الهوامش:

(١) نشر أنطوان جالان الجزء الأول من ترجمته لـ ألف ليلة إلى الفرنسية فى ١٧٠٤، ومنها ترجمت إلى الإنجليزية مباشرة. وقد اندثرت الطبعة الأولى للترجمة الإنجليزية، ولكن تحت يد الباحثين الطبعة الرابعة فى مكتبة المتحف البريطانى وغيرها من المكتبات، طبع الجزء الأول منها ١٧١٣ لحساب الناشر أندرو بل. لمزيد من التفصيل انظر:

Martha Pike conant, **The Oriental Tale in England in The Eighteenth Century** New York, 1908.

(٢) انظر مقالنا: **مخطوطات ألف ليلة فى مكتبات أوروبا** فى العدد السابق من «فصول» (شتاء ١٩٩٤).

(٣) Lady Mary Wortley Montagu, **The Complete Letter** vol. I 1708- 1720. ed. Robert Halsbond, ,Oxford, 1965, p 385.

(٤) ذاع محتوى رسائل هذه الكاتبة من تركيا بين معارفها من الكتاب فى حياتها ثم طبعت مع مجموعة رسائلها الكاملة ١٧٦٣ أى بعد عام من وفاتها.

(٥) لمزيد من التفصيل انظر بحث:

Rashad Rushdy, **English Travellers in Egypt During the Reign of Mohammed Ali**

المنشور فى «مجلة كلية الآداب»، جامعة القاهرة، المجلد الرابع عشر (ديسمبر ١٩٥٢) ص ١ ـ ٥١.

(٦) انظر: **The Arabian Nights,** tr. by Edward Forster, London, 1802, I, xiii.

(٧) انظر: Alex. Russell, **The Natural History of Aleppo,** London. 1756, p. 90.

(٨) انظر: **The Natural History of Aleppo** 2nd Edition, ... by pat. Russell, 2 vols. London, 1794, I, 148.

(٩) انظر هامش ٢.

(١٠) انظر: **The Arabian Nights,** or a continuation of the Arabian nights Entertainments newly tr. from the original Arabic into French by Dom Chavis.. and M. Casotte.. 4 vols. Edinburgh and London, 1792.

(١١) انظر: **Richard Hole, Rearks on the Arabian Night's Entetainments: in which the origin of Sindbad's voyage ... is particularly considered,**
Wallace Cable Brown, **"The Popularity of Travel Books about the Near East, 1725- 1825,"** Philological Quarterly, xv (1936), 74.

(١٢) انظر: Wallaca Cable Brown, **"The Popularity of Travel Bools abut the Near East, 1775-1825."** "Philological Quarterly, xv (1936), 74.

(١٣) كان الحزبان السياسيان التورى أوالمحافظون، و الويج whig أى الأحرار، يتناوبان الحكم فى إنجلترا طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وكان لكل منهما دورية فصلية مهمة تعالج شئون الأدب والتاريخ والفلسفة وتجزى كتابها بكرم ـ أما «الإكلكتيك» فكانت تعبر عن أصحاب التيار الإنجيلى المتزمت وكانت الدوريات عموما محافظة فى ما تنشره من آراء نقدية فى الأدب، وتولى الكتب «المفيدة» أهمية قصوى.

(١٤) انظر: Childe Haxold's Pilgrimage, The Gaiour, The Bride of Abydos, **The Corsair in Byron's Poetical Works**, any edition

(١٥) انظر: Nord Byran, **Letters and Journals** (ed. prothero), II, 225.

(١٦) انظر مقدمة توماس مور لقصيدة لالا روخ فى طبعة أعماله الكاملة الصادرة ١٨٤١:

Moore, **Introduction to Lalla Rookh**, Poetical Woks, 1841,vol VI.

(١٧) انظر: **The British Review**, x (1817), 52.

(١٨) انظر: [Thoman Hope] **Anastasius or Memoirs of a Greek:** Written at the close of the Eighteenth Century..., 2 vols (London: John Murray 1819)

(١٩) انظر: Elizabeth French Boyd, **Byron's Don Juan, A critical study**. New Brunswick. Rutgers University press, 1945, p. 133.

(٢٠) انظر David Watkin. **Thomas Hope, 1769 - 1831 and the Neo-classical Idea**, London, John Murray, 1968, p. 5.

(٢١) صدرت للرواية ٦ طبعات فى إنجلترا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وطبعتان فى أمريكا، كما صدرت للترجمة الفرنسية ٤ طبعات، وطبعتان بالألمانية، وطبعة باللغة الهولندية (الفلمنك)، وكان توماس هوب قبل نشره لتلك الرواية معروفا بكتبه عن الأثاث والعمارة والديكور والأزياء التاريخية.

(٢٢) انظر: [James Morier], **The Adventures of Hajji Baba of Isphahan**..., London 1824.

(٢٣) انظر: **The Quarterly Review**,xxx (1824), 200-1.

(٢٤) انظر: **A Journey Through Persia, Armenia and Asia Minor to Constantinople in the years 1800 and 1809**... (London: Longman 1812); **A Second Journey Through persia Armenia and Asia Minor to constantinople between the years 1816 and 1816**.. (London: Longman, 1818).

(٢٥) انظر: G. Abbas Tavassoli, **La societée Iranienne et le Monde Oriental**... (paris, librairie d' Amerique et d' Orient, 1966).

(٢٦) انظر: Marziah Gail, **Persia and the Victorians** (London. Allen& Unwin, 1951) p. 63.

(٢٧) انظر: James Morier, The Mirza... (London, 1871) I. p. 6.

(٢٨) يفصل تفاسولى ما ورد عن المبعوث الإيرانى فى إدارة المخطوطات البريطانية فى هامش مطول ـ هامش ٢٢ صفحات ١٥٣و ١٥٤ من كتابه.

(٢٩) انظر: Jamas Morier **The Adventures of Hajji Baba of Ispahan**, World Classics, p124

(٣٠) انظر: Edward William Lane, **An Account of Manners and Customs of the Modern Egyptians**, Written in Egypt during the years 1833- 4 & 1835,.. 2 vols. (London, Charles Knight 1836).

(٣١) مخطوط هذا الكتاب فى المكتبة البريطانية (مكتبة المتحف البريطانى) تحت رقم (Add. MS 34, D80- 88) وعنوان المخطوط مذكرات ومناظر من مصر والنوبة وضعت فى السنوات ١٨٢٥ ـ ١٨٢٦، ٢٧، ٢٨ـــ ٣ مجلدات، والمخطوط كتاب رحلات يتبع نظام كتب الرحلات فى تلك الفترة ويمتاز برسوم مفصلة للآثار والأماكن المختلفة فى مجلد منفصل فى حجم الفوليو.

(٣٢) لمزيد من التفصيل انظر: Laila Ahmed, **Edward W. Lane.** (London & New York, 1978).

(٣٣) انظر: M. de Chabrol, "Essai sur les Moeurs des Habitants Modernes de l' Egypte", **Description de l'Egypte**.. Tome Seconde (11 partie) (Paris, l'Imprimerie Royale, 1822), Fols. 361- 526.

(٣٤) Edward W. Said, **Orientalism**. (London, Rontl'edge.., 1980) p .161.

(٣٥) انظر: E. W. Lane, **Arabian society In the Middle Ages, Studies from the Thousand & One Nights**, ed. Stanley Lane-Poole (London, 1883).

(٣٦) أخذ لين نفيسة معه إلى لندن عند عودته من رحلته الأولى فى ١٨٢٨، وقامت أمه بتربيتها وتزوجها فى ١٨٤٠، وكانت لا تزال على قيد الحياة سنة ١٨٩١ عندما باعت مخطوط كتابه الأول عن الرحلة إلى المتحف البريطانى، فهناك مذكرة على صفحة الغلاف: «اشترى من مسز أناستازيا لين، ٥ أغسطس ١٨٩١».

(٣٧) نشر كتاب إيوثن **Eothien** فى لندن، ١٨٤٤ أما الطبعة المستخدمه فى هذا البحث فهى A. W. Kinglake, Eothen (London Mocmillan. 1960).

(٣٨) انظر: R. F. Burton,**Personal Narrative of A Pilgrimage to Al-Madineh and Macca**, ed. Iabel Burton (New York, Dove Publications, 1964) VolI. p. 1

(٣٩) انظر: R.F. Burton, **A Plain and Literal Translation of the Arabian Entertainments, Now Ertitled the Book of the Thousand Nights and a Night, with Introduction, Exploratory Notes... and A Termiani Essay Upon The History of the Nights**, 10 vols., Printed for the Burton Club for subscribers only.

ويرد ذكر الرحلة إلى عدن فى مقدمة الجزء الأول ـ ولكن ذكر التاريخ على أنه ١٨٥٢ خطأ ـ لأن بيرتون ذهب إلى عدن فى ١٨٥٤ فى طريقه إلى الصومال.

(٤٠) انظر: D. G. Hogarth, **The Life of Charles M. Doghty, 1978.**

(٤١) انظر: Charles M. Dougty, **Passages From Arabia Deserta...**, selected by Edward Grnett t(penguin Book, 1956), pp. 80 - 1.

حكاية تودد الجارية

وانتقالها إلى الأدب الإسبانى

د . محمود على مكى*

«حكاية تودد الجارية» هى إحدى الحكايات المستقلة التى يضمها كنزنا القصصى المعروف بـ (ألف ليلة وليلة)، وقد قضت شهرزاد فى قصها على شهريار وأختها دنيازاد ثمانى عشرة ليلة (٤٢٤ ـ ٤٥١)، وهى تحتل من طبعة صبيح القاهرية أربعاً وعشرين صفحة (المجلد الثانى ص ٣٠٣ ـ ٣١٩، والمجلد الثالث ص ٢ ـ ٨).

وتتلخص الحكاية فى أن تاجراً ثرياً ببغداد ولم يكن له أولاد ذكور ولا إناث، ومضت عليه مدة حتى كبرت سنه وخاف ذهاب ماله ونسبه، فظل يتضرع لله وينذر النذور من أجل أن يرزقه الله بولد، واستجاب له الله أخيراً، فرزق بابن أحسن تربيته. وتوفى الرجل ولكن ابنه نسى وصية أبيه بالحفاظ على ماله، فأسرف فى الإنفاق حتى لم يعد له من عرض الدنيا إلا جارية خلفها له والده، وكانت لا نظير لها فى الجمال، وهى مع ذلك فصيحة اللسان ملمة بالعلوم. فلما تبين للجارية سوء حاله طلبت منه أن يحملها إلى أمير المؤمنين هارون الرشيد ويبيعها له طالباً فى ثمنها عشرة آلاف دينار، لأنها، «لا نظير لها فى زمانها» . فحملها الفتى إلى الخليفة وقدمها له، وذكر ما لقنته إياه. ويدور الحوار بين الخليفة والجارية على هذا النحو:

ـ يا تودد ما تحسنين من العلوم؟

ـ يا سيدى إنى أعرف النحو والفقه والتفسير واللغة وفن الموسيقى وعلم الفرائض والحساب والقسمة والمساحة وأساطير الأولين وعلوم القرآن الكريم، والرياضة والهندسة والفلسفة والحكمة والمنطق والمعانى والبيان والشعر. وأضافت إلى كل ذلك الضرب بالعود ومعرفة مواقع النغم والغناء والرقص، وتقول فى النهاية: «بالجملة فإنى وصلت إلى شئ لم يعرفه إلا الراسخون فى العلم» .

* أستاذ الأدب العربى والمقارن، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

ويقول الخليفة لصاحب الجارية إنه سيحضر لها من يناظرها فى جميع ما ادعته، فإن أجابت دفع له ثمنها وزيادة، وإن لم تجب فسيدها أولى بها.

ثم يكتب الخليفة إلى عامل البصرة أن يرسل إليه إبراهيم بن سيار النظام «وكان أعظم أهل زمانه فى الحجة والبلاغة والشعر والمنطق. وأمره أن يحضر القراء والعلماء والأطباء والمنجمين والحكماء والمهندسين والفلاسفة وكان إبراهيم أعلم من الجميع».

ويحضر العلماء إلى باب الخليفة وهم لا يعلمون لماذا تم استدعاؤهم، فيدعوهم إلى مجلسه، ثم يأمر بإحضار الجارية تودد، فتبرز «وكأنها كوكب درى»، ويوضع لها كرسى من ذهب. وتدور المناظرة.

وتبدأ تودد تحديها للعلماء:

« ـ أيكم الفقيه العالم المقرئ المحدث؟»

ويتقدم الفقيه، فيلقى عليها عدداً من الأسئلة حول الإسلام؛ أركانه وفرائضه وسننه، وتحسن الفتاة الإجابة عن كل تلك الأسئلة، ويتبين من بعض إجاباتها أنها تتبع فى الفقه مذهب الإمام الشافعى، كما نرى فى إجابتين حول فروض الوضوء وحول صلاة العيدين. فإذا فرغ الفقيه من امتحانها وأقر بتفوقها عليه ألقت هى عليه ثلاثة أسئلة عن سهام الدين وعن الإسلام وفروعه، مشترطة عليه أنه إذا أخفق فعليه أن يتجرد من ثيابه وطيلسانه، ويحسن الفقيه الإجابة عن السؤالين الأولين، أما الثالث المتعلق بفروع الإسلام فيقف أمامه عاجزاً. وتفصل هى الإجابة على حين ينزع الرجل ثيابه.

ثم يتقدم فقيه آخر، فيلقى عليها أسئلة متعلقة أيضا ببعض فروع الفقه، ثم مجموعة من الأحاجى، فإذا فرغت من إجابته ألقت هى عليه لغزين مما درج دارسو الفقه على التعابى به، وينقطع الفقيه، فتفسر هى اللغزين ويضطر هو للتجرد من ثيابه.

ويأتى الأستاذ المقرئ العالم بالقرآن والنحو واللغة، فيوجه إليها أسئلة عن بعض آيات القرآن وقراءاته والصحابة الذين جمعوا القرآن، وأسباب نزول بعض الآيات. ثم تسأله الفتاة بدورها أسئلة هى أقرب إلى الأحاجى عن آيات فيها كذا حرفاً من حروف الهجاء. ويعجز المقرئ عن الإجابة فتطالبه بخلع ثيابه.

ويتوجه إليها الممتحن الرابع وهو الطبيب، فيلقى على تودد أسئلة تدخل فى علم التشريح وحول أعراض المرض والأدوية وأشياء متعلقة بالحفاظ على الصحة وعن الأغذية والأشربة والفواكة والبقول والأزهار. ولا تخلو أسئلة الطبيب من التسبب فى مواقف فيها بعض الإثارة والإحراج، فهو يفاجئ الفتاة بسؤال حول الجماع، وهنا تتوقف حتى يظن بها العجز عن الإجابة، ولكنها سرعان ما تستعيد المبادرة فتقول إنها توقفت لا عجزا وإنما خجلا، ثم تجيب عن السؤال إجابة شافية. وحينما ينتهى الطبيب من اختبارها تطرح هى عليه سؤالاً واحداً، فإن نجح فى الإجابة عنه وإلاّ نزعت عنه ثيابه. غير أن سؤالها لا يتصل بالطب من قريب ولا من بعيد، إذ هو مجرد لغز لا هدف من ورائه إلا التعجيز. ويقر الطبيب بهزيمته وينزع عنه ثيابه.

ويتقدم الممتحن الخامس وهو المنجم الحاسب الكاتب، فيطرح على تودد أسئلة فى الفلك حول الشمس ومنازل القمر والبروج الاثنى عشر والكواكب السيارة. وهنا يقحم حاكى القصة موقفا ضاحكا، إذ يسأل المنجم الفتاة عما إذا كان من المتوقع نزول المطر فى هذا الشهر، فتطرق طويلا حتى يعتقد الحاضرون أنها قد انقطعت، إلا أنه تفاجئ المجلس بأن تطلب من أمير المؤمنين سيفا تضرب به عنق ذلك المنجم «الزنديق» إذ إنه يسأل عن شئ مما اختص به علم الله وتستشهد بالآية القرآنية « إن الله عنده علم الساعة وينزل الغيث...» إلى آخر الآية (سورة لقمان، الآية ٣٤)، ويحمل جواب

الفتاة الخليفة على الضحك. ثم تورد الجارية ما يذكره أصحاب التقويم عن العلاقة بين أيام الأسبوع ومنازل الكواكب، وما يصلح من الزراعات فى كل شهر من شهور السنة، ويلاحظ أنها تستخدم فى ذكر الشهور أسماءها القبطية الجارية بين الفلاحين فى مصر: طوبة، برمهات، كيهك برمودة... وهلم جرا. وتسأله تودد أخيرا عن أقسام النجوم فيعجز عن الإجابة، ويقر بهزيمته ويشهد بأنها أعلم منه، فتلزمه بنزع ثيابه والانصراف مغلوبا.

ويضطلع بالاختبار السادس الفيلسوف، فيطرح على الجارية أسئلة عدة، ولكننا لا نرى بين تلك الأسئلة والفلسفة أدنى علاقة، وإنما هى ألغاز وأحاج مما يقصد به الإغراب، ولكن تودداً تفلح فى الإجابة عن كل تلك الأسئلة حتى تضطر الفيلسوف إلى خلع ثيابه والخروج هاربا.

وتتساءل الجارية فى زهو المنتصرين بعد فراغها من الممتحنين الستة:

«ـ أيكم المتكلم فى كل فن وعلم؟»

فيتقدم إليها إبراهيم بن سيار النظام فى ثقة المدلّ بعلمه فيقول إنه لن يكون مثل من سبقه من الممتحنين، ثم يطرح عليها أسئلة يستغرب صدورها منه، إذ لا نجد فيها أى علاقة بما اشتهر به النظام من حدة الذكاء وسعة الثقافة والقدرة على الجدل ولاسيما فى مباحث علم الكلام، فالأسئلة التى يتوجه بها إلى الفتاة إما فى نهاية السذاجة مثل سؤاله عن جوهر دين الإسلام، أو عن بداية الإنسان ونهايته، أو أول خلقة آدم، وإما ألغاز من نوع ما سبق للممتحنين الآخرين أن ألقوا به، ومن بينها ألغاز شعرية حول النار ومصراعى الباب وأبواب جهنم والإبرة والصراط. على أن حاكى القصة لا يلبث أن يثير فضولنا بسؤالين يوجههما النظام لا لصعوبتهما وإنما لأن الهدف منهما كان إحراج الفتاة فى محضر الخليفة. وأول السؤالين عن أول من أسلم : أبو بكر أم على؟ فمن المعروف أن هذه المسألة كانت مما أصبح محك النزاع بين أهل السنة والشيعة، غير أن الجارية راوغت فى الإجابة فشرحت الظروف التى أسلم فيها كل من الصحابيين الكبيرين. وأما السؤال الثانى فكان أكثر إيقاعاً فى الحرج:

«أعلىٌّ أفضل أم العباس؟». وهنا تطرق تودد وهى تارة تحمر وتارة تصفر تحرجاً من الإجابة، ثم تحسن التخلص من المأزق قائلة:

«ـ تسألنى عن اسمين فاضلين لكل واحد منهما فضل، فارجع بنا إلى ماكنا فيه!».

ويعجب الخليفة ببراعة تخلصها فيستوى قائما على قدميه ويهتف:

«ـ أحسنت ورب الكعبة يا تودد!».

ويعود النظام إلى ألغازه الساذجة، فتحلها الفتاة بسهولة، وأخيراً ينزع النظام ثيابه ويشهد بأنها أعلم منه.

ويبقى على الجارية بعد نجاحها فى هذا الاختبار «العلمى» أن تثبت تفوقها فيما وعدت به من معرفتها بالألعاب والفنون، فيستدعى الخليفة الشطرنج والنرد ومعلميهما. وتغلب تودد الشطرنجى مرتين، ثم تلاعبه ثالثة مع رفعها الفرزان (الوزير) والرخ (الطابية) والفرس، ثم تستدرج خصمها مطعمة إياه قطعة بعد قطعة حتى يزداد طمعه فى الفوز، وإذا بها على الرغم من ذلك تفاجئه بموت ملكه.

ولا يخلو المشهد بعد ذلك من تفاصيل ضاحكة، إذ يخلع الشطرنجى ثيابه معترفاً بهزيمته ويناشدها بقوله:

«ـ اتركى لى السراويل وأجرك على الله!».

ثم يتقدم لاعب النرد، ولسنا ندرى لماذا جعله راوى الحكاية إفرنجيا أو بيزنطيا، وهو يراهن الفتاة على أنها إن

غلبته أعطاها عشرة أثواب من الديباج القسطنطيني المطرز بالذهب وعشرة من المخمل وألف دينار، وإن غلبها كتبت له درجاً (وثيقة) بغلبته، ولكن الجارية تغلبه، فيقوم وهو «ويرطن بالإفرنجية» :

«ــ ونعمة أمير المؤمنين إنها لا يوجد لها مثيل فى سائر البلاد!».

ثم يسألها الخليفة إن كانت تعرف شيئا من آلات الضرب. فتستدعى عوداً وتضرب عليه اثنى عشر نغماً وتغنى بأبيات من الشعر، فيموج المجلس من الطرب. ويستبد الإعجاب بالخليفة فينهى مجلس الامتحان بقوله:

«ــ بارك الله فيك ورحم من علمك!»

ويأمر الخليفة لصاحب الجارية بمائة ألف دينار، ويطلب منها أن تتمنى عليه فتقول إنها تريد أن يردها لسيدها، ويستجيب لها الخليفة فيردها عليه ويعطيها خمسة آلاف دينار ويجعل صاحبها نديما له مطلقاً له فى كل شهر ألف دينار.

*

هذا هو مجمل الحكاية كما ترد فى (ألف ليلة وليلة)، وهى فى الحقيقة ليست من أفضل حكايات هذه المجموعة، فالحبكة فيها واهية، والأحداث لا تكاد تذكر، إذ هى لا تتجاوز تلك الاختبارات التى تتفوق فيها جارية شابة على كبار علماء العصر، بما فى ذلك من مبالغات لا يصدقها عقل، والنهاية سعيدة شأنها فى ذلك كشأن كثير من القصص الساذجة. ومن الواضح أن الهدف الأساسى من الحكاية هو تقديم مجموعة من المعارف البسيطة داخل إطار قصصى واهى النسيج، وكأن حاكى القصة قصد أن يعرض علينا ما يشبه دائرة معارف مصغرة، غير أن تراكم الأسئلة والإجابات فيها ــ بالإضافة إلى سذاجة المعلومات ــ تورث غير قليل من الضيق والملل. هذا وإن كان يذكر لصانع الحكاية بعض المهارة حينما أقحم فى مشاهد المناظرة بعض المواقف المضحكة أو الأسئلة المحرجة التى تستثير الفضول والترقب. وهو فى صنيعه هذا يشبه ما يعمد إليه مؤلفو المسرحيات التراجيدية حينما يدخلون فى أثنائها بعض المشاهد الكوميدية التى يكون الهدف منها تخفيف التوتر المتصاعد. ومع ذلك فالحكاية فى جملتها لا تعدو أن تكون قصة تعليمية تختلف فى طابعها عن قصص المجموعة التى تكتمل فى كثير منها عناصر القصص الفنى. فكأنها فى داخل (ألف ليلة وليلة) أرجوزة تعليمية مقحمة فى كتاب يضم منتجات من الشعر الجيد ذى المستوى الرفيع.

وعلى الرغم مما نذكره حول هذه الحكاية فقد قدر لها انتشار كبير وشعبية هائلة وحياة ممتدة عبر القرون، بل إنها تجاوزت حدود العالم العربى، فعرفت منها صيغ إيرانية وتركية وإسبانية كما سوف نرى. فكيف نفسر هذه الظاهرة؟

الذى أراه أن لهذه الحكاية دلالة تميزها لا عن سائر حكايات مجموعة (ألف ليلة) فحسب، بل عن الحكايات الشائعة فى عالم ما يعرف باسم العصور الوسطى فى الأدب العربى أو الآداب الأوربية على السواء. فالحكاية تقدم لنا صورة تبهر النظر للمرأة المثقفة العالمة التى تعرف كيف تتفوق على الرجال، هذا بالإضافة إلى ما تتسم به من الجمال المادى والجمال المعنوى، فهى مخلصة لمولاها حتى إنها تؤثر العودة إليه على أن تكون حظية للخليفة نفسه. هذا على حين أن الصورة الغالبة للمرأة فى (ألف ليلة) صورة سلبية يكثر فى سلوكها طابع الشر والخيانة. ويكون هذا الطابع هو أول ما نلتقى به فى القصة «الإطار» التى تفتتح بها المجموعة، حيث نرى الملكين الأخوين شهريار وشاه زمان تخونهما زوجاهما مع عبدين أسودين [1]، ثم لا نلبث أن نفاجأ بمشهد أبشع وأدل على قدرة المرأة على الخيانة، وهو مشهد المرأة التى «تغتصب» الملكين

الأخوين وتضيف خاتميهما إلى الخمسمائة والسبعين خاتماً التى تمثل هذا العدد من الخيانات السابقة [٢] . وفى الحكاية التى «تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم» [٣] مجموعة كبيرة من القصص التى نرى فيها صوراً من الخيانات الغريبة. صحيح أننا نرى فى (ألف ليلة) قصصاً أخرى حول نساء فاضلات أو نساء اتسمن بالبطولة الخارقة مثل إبريزة الأميرة الرومية التى التقى بها شركان فى أرض الروم وهو يحاربهم [٤] أو مريم الزنارية فى حكايتها مع على نور الدين [٥]، وإن كان الغريب أن هاتين المرأتين ـ وهما النمطان الوحيدان للبطولة وللسلوك الإيجابى ـ لم تكونا عربيتين، بل هما تنتميان أصلاً إلى بلاد الروم أو الإفرنج ثم اجتذبهما عالم العروبة والإسلام بعد عشقهما فتيين عربيين. والواقع أن تلك الصورة السلبية للمرأة كثيرة الورود فى أدبنا العربى القديم. أما فى الآداب الأوربية فى العصور الوسطى فهى أسوأ بكثير؛ إذ كانت المرأة تعد مصدراً لكل الشرور، فهى المسؤولة عن خطيئة آدم الأولى، وإليها يردُّ كل ما يصيب الرجل من بلاء [٦].

وقد نبهت الباحثة فريال غزول فى تعليقاتها على البنية القصصية لـ (ألف ليلة) إلى تنوع قصص المجموعة وما تنطوى عليه من ثراء وتغاير وتعقد فى الموضوعات، وهو ما سمته بالتذبذب أى أنه حديث يتأرجح بين صيغ قصصية مختلفة ومجموعات من القيم والأنماط الثقافية المتباينة، ودللت على ذلك بتضارب ميول النساء كما تصورها الحكايات، فهناك نساء تسيطر عليهن متع الجنس وأخريات يصلحن نموذجا للسلوك الأنثوى السوى [٧]. وأعتقد أن هذا التصور صحيح إلى حد بعيد، وربما أكدته عبارة وردت فى آخر حكايات قمر الزمان ومعشوقته يقول فيها الراوى معلقا على أحداث القصة: «ومن ظن أن النساء كلهن سواء، فإن داء جنونه ليس له دواء» [٨].

لقد أسلفنا أن الصفات السلبية هى التى تغلب على صورة المرأة فى (ألف ليلة وليلة)، وهذا هو ما حمل مؤرخ الأدب أحمد حسن الزيات على أن يصدر على تلك الصورة حكماً يقول فيه ـ ربما مبالغاً بعض الشئ ـ:

«أسوأ ما سجلته ألف ليلة من ظلم الإنسان وجور النظم هو القسوة الجائرة على المرأة، فإن حظها منكود، وصورتها فيه بشعة. كيف تنتظر من كتاب بنى على خيانة المرأة أن ينصف المرأة؟ إن شهرزاد المسكينة إنما تسهر جفنها وتكد ذهنها لتقص على الملك شهريار أعجب القصص ابتغاء الحظوة لديه حتى تدرأ القتل عن نفسها والخطر عن بنات جنسها» [٩].

ومن مظاهر السلبية فى صورة المرأة فقرها الثقافى، فنصيب معظم نساء الليالى الألف من الثقافة ضئيل فيما عدا استثناءات قليلة لعل من أبرزها نموذج راوية الحكايات «شهرزاد» التى توصف فى القصة الإطار على هذا النحو:

«وكانت الكبيرة [أى شهرزاد] قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء» [١٠].

وعن طريق الثقافة المتمثلة فى إنجازها القصصى الكبير استطاعت أن تستنقذ نساء مملكتها وأن تروض زوجها وتستأصل الرغبات الدموية الشريرة من نفسه.

والجارية تودد هى النموذج الأنثوى الثانى الذى يبهر بثقافته الواسعة، ولا شك فى أن غلبتها على كبار علماء عصرها تحيط شخصيتها بهالة من العظمة تجعلها موضعاً للإعجاب والإجلال، وهى فى الوقت نفسه تعدُّ ضربا من الانتقام الذى تنتصف فيه المرأة من تسلط الرجل، فكأنها رد لاعتبارها فى مجتمع اعتاد على أن تكون

السيادة فيه للرجال. ومثل هذه الصورة غير المألوفة من شأنها أن تثير الخيال وتحقق لها شعبية واسعة.

ثم إن نموذج المرأة المثقفة واسعة الاطلاع لم يكن دائما من نسج خيال القصاص، بل كان ـ على قلته ـ مستمداً من الواقع منتزعاً منه، ولاسيما فى ظل النهضة الحضارية الكبيرة التى شهدها عالم الإسلام والتى بلغت أوجها فى أواخر القرن الثانى الهجرى وخلال القرن الثالث منذ عصر الرشيد والمأمون، ولنذكر أن حكاية الجارية تودد تدور أحداثها فى بلاط هارون الرشيد (الذى ولى الخلافة بين سنتى ١٧٠ و١٩٣هـ / ٧٨٦ ـ ٨٠٩) وأن أحد أبطالها هو إبراهيم بن سيار النظام (الذى ولد فى أيام الرشيد سنة ١٨٥ / ٨٠٠ وعاصر الأمين والمأمون والمعتصم وتوفى فى عهد هذا الخليفة الأخير سنة ٢٢١ / ٨٣٦). وهذا العصر هو الذى شهد اهتماما كبيرا بتربية الجوارى وتعهدهن والعناية الكبيرة بثقافتهن، ولا سيما اولئك اللائى يعددن لممارسة فنون الموسيقى والغناء والرقص، وقد كانت هذه الفنون تقتضى ثقافة عامة واسعة تشمل كل ألوان المعارف. والذى يتصفح كتاب (الأغانى) لأبى الفرج الأصفهانى وأمثاله من كتب الأدب يرى فى تراجم القيان ما يشهد بما بلغه كثير من الجوارى من ثقافة رفيعة، ويكفى أن نشير إلى عريب المأمونية (التى عاشت بين ١٨١ و٢٧٧ / ٧٩٧ ـ ٨٩٠) التى يقول عنها إسحاق الموصلى:

«ما رأيت امرأة أضرب من عريب ولا أحسن صنعة ولا أحسن وجهاً ولا أخف روحاً ولا أحسن خطاباً ولا أسرع جواباً ولا ألعب بالشطرنج والنرد ولا أجمع لخصلة حسنة، لم أر مثلها فى امرأة غيرها» (١١).

وكان الخليفة المأمون قد اشتراها من صاحبها عبد الله بن إسماعيل المراكبى بخمسة آلاف دينار ورمى إليه بخاتمين من ياقوت أحمر قيمتهما ألف دينار وخلع عليه خلعاً سنية فقال: «يا سيدى، إنما ينتفع الأحياء بمثل هذا، وأما أنا فإنى ميت لا محالة لأن هذه الجارية كانت حياتى. وخرج من حضرته فاختلط وتغير عقله ومات بعد أربعين يوما» (١٢). ونحن نرى فى سيرة عريب مشابهة كثيرة لما رأيناه فى حكاية تودد، سواء من ناحية مواهبها وسعة ثقافتها أو فى حرص صاحبها عليها، وإن كانت النهاية مختلفة فى السيرتين، فقد أعاد الخليفة تودداً إلى مولاها، على حين كانت نهاية المراكبى فاجعة مأساوية.

*

تاريخ الحكاية ومسيرتها :

ومادمنا قد وصلنا إلى هذا الموضع من الدراسة، فعلينا أن نحاول معرفة التاريخ الذى نشأت فيه القصة ثم مسيرتها عبر التاريخ حتى انتهت إلى أن تندرج فى مجموعة حكايات (ألف ليلة).

لقد رأينا أن القصة يمكن أن تكون مستوحاة فى بعض جوانبها من سيرة عريب المأمونية التى عاصرت الرشيد ومن بعده من الخلفاء حتى توفيت فى أيام المعتمد على الله. والذى نرجحه أن الحكاية فى جوهرها قد نشأت فى فترة مبكرة هى أواخر القرن الثانى الهجرى أو أوائل القرن الثالث. ولسنا نعول فى ذلك على نسبة دور مهم فى الحكاية إلى هارون الرشيد، فنحن نعرف أن هذا الخليفة، بحكم شهرته الطائلة التى جعلت منه أشبه ببطل أسطورى، قد نسب إليه من الأحداث والمآثر ما وقع فى عصره وما وقع بعد عصره بأزمان متطاولة. وإنما هناك قرائن أخرى تحملنا على ترجيح قدم الحكاية، من أهمها الإلحاح على دور إبراهيم بن سيار النظام أبرز مناظرى الفتاة والوحيد الذى ذكر باسمه من بين العلماء السبعة الذين ندبهم الخليفة لامتحانها. وقد ظل اسم النظام يتردد فى روايات الحكاية بما فيها تلك الروايات التى دخلت الأندلس، على الرغم من معاداة الأندلسيين للاعتزال الذى كان النظام من أقطابه.

ونعرف أن النظام كان من أكبر متكلمى المعتزلة، ولد فى سنة ١٨٥ (٨٠١) وتوفى سنة ٢٢١ (٨٣٦)، وهو أستاذ الجاحظ، وكان يدين بسلطان العقل إلى أبعد حد، وهو يمثل صورة رائعة للتفوق العقلى الذى وصل إليه المعتزلة. ويقول عنه المستشرق هورتن Horten إنه أعظم مفكرى زمانه تأثيراً بين أهل الإسلام، وهو فى الوقت نفسه أول من يمثل الأفكار اليونانية التى انتقلت إلى المسلمين فى عصر المأمون ومن تلاه من الخلفاء، وقد اشتهرت مناظراته للزنادقة والمجوسية والدهرية والثنوية، وناقض كثيراً من الفلاسفة ومنهم أرسطاليس(١٣). وقد نقل الجاحظ عدداً كبيراً من مناظرات النظام يدل على قدرته الجدلية الهائلة (١٤).

ونحن نرى أن التنويه بالنظام فى الحكاية واعتباره أعظم علماء عصره والتدليل على ثقافة الجارية تودد بغلبتها له، كل ذلك ينهض دليلا على أن تأليف الحكاية كان فى تاريخ قريب من أيام النظام أو بعد وفاته بقليل، حينما كانت ذكراه لا تزال طرية فى أذهان الناس.

اسم تودد : عربى أم إغريقى الأصل ؟

«تَوَدُّد» هو اسم بطلة الحكاية موضوع بحثنا. وهو اسم يبدو عربيا، فهو مصدر تودَّد، يقال تودَّد إليه أى تحبب، فهو مشتق من الوداد أى المحبة. على أن الذى يستوقف النظر هو أن هذا اللفظ لم يستخدم اسم علم من أسماء النساء، وعلى كثرة تنقيبى فى كتب التراث العربى عن امرأة دعيت بهذا الاسم فإننى لم أجده أبداً لا فى كتب المشرق ولا المغرب. والمصدر القديم الوحيد الذى نص على علمية هذا الاسم هو معجم تاج العروس للشيخ محمد مرتضى الزبيدى إذ يقول: «وتودُّد ومودة امرأة (يعنى اسم امرأة) عن ابن الأعرابى وأنشد:

مودة تهوى عمر شيخ يسره
لها الموت قبل الليل لو أنها تدرى

قيل إنها سميت بالمودة التى هى المحبة»(١٥). فنحن نراه ينص على أن «تودُّداً» اسم امرأة، ولكنه لم يذكر ترجمة لامرأة سميت بهذا الاسم، كما لم يستشهد عليه بشاهد كما فعل بالنسبة لاسم «مودة». على أنه ينبغى أن نذكر أن الزبيدى لغوى متأخر العصر (عاش بين سنتى ١١٤٥ و١٢٠٥ / ١٧٣٢ ـ ١٧٩١). ولعل مرجعه الوحيد فى ذكر اسم «تودد» علماً على امرأة لم يكن إلا تلك الحكاية الواردة فى (ألف ليلة)، وكانت آنذاك من الأسمار الشائعة فى مصر حينما كان يؤلف معجمه.

وكنت فى دراسة سابقة ـ فى معرض الحديث عن تأثير هذه الحكاية فى الأدب الإسبانى وتحول اسم البطلة فيها إلى «تيودور Teodor» ـ قد وقر فى خاطرى أن المترجمين الإسبان حرفوا اسم «تودد» العربى تحريفا قليلا حتى يتلاءم مع اسم شائع فى المجتمعات الأوربية، فجعلوه «تيودور»(١٦). على أننى بعد أن أنعمت النظر فى هذه القضية قد انتهيت فيها إلى رأى آخر مناقض تماماً للرأى الأول. وكان أول ما حملنى على العدول عن وجهة نظرى الأولى هو ما لاحظته بعد استقصاء طويل من أن اسم «تودد» لم يستعمل أبداً فى المجتمعات العربية القديمة ولا الحديثة، على الرغم من أنها استعملت أسماء أعلام مؤنثة مشتقة من الجذر الثلاثى «ودد» نفسه، مثل «مودَّة» و«وِداد» و«وُدّ»، هذا على حين أن اسم «تيودور» أو «تيودورا» كان معروفاً بصفته اسم علم إغريقى أو بيزنطى لامرأة. وقد تردد هذا الاسم بقوة فى المجتمع العربى الإسلامى فى أواخر القرن الثانى الهجرى وأوائل الثالث بصفة خاصة. ذلك لأنه كان اسم اثنتين على الأقل من ملكات الإمبراطورية البيزنطية.

أما الأولى، فهى زوجة الإمبراطور جستنيان (عاشت بين سنتى ٥٠٠ و٥٤٨ للميلاد) وكانت ابنة مروض للوحوش وراقصة قبل أن يتزوج منها الملك، وقد عرفت بالجمال الفائق ثم كشفت بعد زواجها عن مواهب

عظيمة، واتسمت بالحكمة وقوة الإرادة وحسن التصرف فى الأمور، وكانت لها مشاركة فعلية فى حكم البلاد إلى جوار زوجها[١٧].

وأما الثانية، فهى زوجة الإمبراطور تيوفيل Theofilos الذى كان العرب يدعونه «توفيل»، وكان قد ولى ملك بيزنطة فى سنة ٢١٥ (٨٣٠)[١٨]. وكان معاصراً للخليفة المأمون ثم أخيه المعتصم. وخلال هذه السنوات ازدادت حدة الصدام بين الخلافة العباسية والإمبراطورية البيزنطية، ففى سنة ٢١٦ (٨٣١) اقتحم المأمون أرض الروم ففتح عدداً من الحصون[١٩]. وفى السنة التالية ٢١٧ (٨٣٢) كتب تيوفيل إلى الخليفة العباسى يدعوه للمسالمة والهدنة وتبادل المصالح والمرافق ومفاداة الأسرى. ويبدو أن الصلح قد انعقد بين الجانبين[٢٠]، غير أن هذا الصلح ما لبث أن انتقض فى سنة ٢٢٣ (٨٣٨) حينما أغار تيوفيل على منطقة الثغور وأوقع بأهل زِبَطْرة ومَلَطْيَة ومثَّل بمن وقع فى يده من أسرى المسلمين وسبى ألفاً من نسائهم[٢١]. وكان المأمون قد توفى فى هذه الأثناء (فى سنة ٨٣٣/٢١٨) وخلفه أخوه المعتصم الذى صمم على الانتقام، فجهز فى السنة نفسها حملته الكبيرة المشهورة التى افتتح فيها عمورية[٢٢]، وهى الحملة التى سجل انتصار المعتصم فيها أبو تمام فى بائيته المشهورة «السيف أصدق أنباء من الكتب»، وفيها يقول:[٢٣]

«لما رأى الحرب رأى العين «توفلس»
والحرب مشتقة المعنى من الحَرَب
غدا يصرف بالأموال جريتها
فعزّه البحر ذو التيار والحدب»

وعلى أثر هذه الحملة التى لقى فيها البيزنطيون تلك الهزيمة الساحقة رأى تيوفيل أن يبعث فى سنة ٢٢٥ (٨٤٠) بسفارة إلى أمير الأندلس عبدالرحمن بن الحكم الأوسط المروانى، ينشد صداقته ويعرض عليه التحالف معه، مذكراً إياه بما بين العباسيين وبنى أمية أسلاف الأمير الأندلسى من العداوة. ورد عبدالرحمن على سفارة الإمبراطور البيزنطى بسفارة أخرى وَكَلَهَا إلى الشاعر يحيى بن الحكم الغزال، وعبرت رسالة أمير الأندلس عن ترحيبه بصداقة الملك الرومى وإن كان قد تجنب بلباقة التورط فى حلف معه يكون من شأنه إعانته على المسلمين فى المشرق. ويحدثنا ابن دحية الكلبى فى كتابه (المطرب) والمقرى فى (نفح الطيب) عن هذه السفارة التى توجه بها الغزال إلى القسطنطينية؛ حيث استطاع بفضل لباقته وحضور بديهته وحسن تصرفه فى الأمور أن يستقبل بكل حفاوة من جانب تيوفيل وزوجه تيودورا وابنه وولى عهده ميخائيل[٢٤].

ولقى الغزال حظوة عظيمة لدى الملكة تيودورا التى يسميها الشاعر الأندلسى «تود»، وكانت له معها مجالس ونوادر زادتها إعجاباً به. سألته يوما عن سنه ـ وكان قد قارب الخمسين من عمره ـ فقال مداعباً لها: عشرون سنة. فقالت: وما هذا الشيب؟ فقال: وما تنكرين من هذا؟ ألم ترى قط مهراً ينتج وهو أشهب؟ فضحكت وأعجبها قوله، وفى ذلك يقول:

«كلفت يا قلبى هوى متعبا
غالبت منه الضيغم الأغلبا
إنى تعلقت مجوسية
تأبى لشمس الحسن أن تغربا
أقصى بلاد الله فى حيث لا
يلفى إليها ذاهب مذهبا
يا «تود» يا رود الشباب التى
تطلع من أزرارها الكوكبا
قالت أرى فوديه قد نورا
دعابة توجب أن أدعبا
قلت لها : ما باله؟ إنه
قد ينتج المهر كذا أشهبا

فاستضحكت عُجْباً بقولى لها
وإنما قلت لكى تعجبا»[٢٥].

ويتردد اسم تيودورا كذلك فى المصادر الشرقية التى أطلقت عليها اسم «تذورة» أو «تدورة»، وهو الاسم الذى اختصره الغزال إلى «تود»، وعرفت ـ بالإضافة إلى جمالها الفائق ـ بالحكمة وحسن التصرف فى الأمور، وكانت تشارك زوجها فى تدبير الدولة. وحينما توفى توفيل فى سنة ٢٢٧ (٨٤٢) وليت هى الملك وصية على ابنها الصبى ميخائيل[٢٦]. ويظهر أنها عقدت هدنة مع الخليفة العباسى المعتصم الذى توفى فى هذه السنة نفسها أو مع ابنه الواثق، واستمر هذا الصلح لسنوات طويلة بعد ذلك، بدليل أن مناطق الثغور بين الخلافة العباسية ومملكة بيزنطة ظلت هادئة لا يعكر فيها صفو السلام شئ. وفى مثل هذا الجو المسالم كانت المبادلات التجارية والثقافية بين الدولتين تنشط نشاطا كبيراً. وقد ظلت الملكة تيودورا تحكم البلاد حكماً فعليا على مدى ست سنوات حتى ٢٣٣ (٨٤٧) التى بلغ فيها ابنها ميخائيل سن الرشد. ويذكر الطبرى أن فى هذه السنة وثب ميخائيل بن توفيل على أمه تذورة فشمَّسها (أى حملها على الاعتزال والترهب) وأدخلها الدير لأنه اتهمها برجل من رجال البلاط[٢٧]. على أننا لا نلبث أن نراها بعد ذلك وهى تصرف أمور الدولة، بدليل ما يذكره الطبرى فى أخبار سنة ٢٤١ (٨٥٥) من الاتفاق الذى عقدته مع الخليفة المتوكل على تبادل الأسرى من الجانبين الإسلامى والمسيحى[٢٨]. وهذا الخبر يشهد بأن السلام ظل سائداً بين الدولتين، إذ تظل منطقة الثغور هادئة لا نسمع فيها بحملات عكسرية من هذا الجانب أو ذاك. وعلى كل حال، فإن ما جمعناه من أخبار هذه الملكة التى جمعت بين الجمال وقوة الشكيمة والقدرة على تصريف أمور الدولة يدل على ما قدر لها من شهرة وشعبية فى أوساط المسلمين، سواء فى الشرق أو فى أقصى بلاد المغرب فى الأندلس.

ونعود إلى حكاية الجارية تودد، فنطرح حولها التصور الآتى : وهو أن هذه القصة فى خطوطها الأولية البسيطة تحكى خبر فتاة صغيرة السن بارعة الجمال أوتيت من سعة الثقافة والقدرة على الجدل ما يمكنها من مناظرة أكبر علماء عصرها بل والتفوق عليهم فى كل فروع المعرفة حتى ما يتصل منها بالفن، مثل الغناء والموسيقى، أو بألوان الترفيه مثل لعب الشطرنج والنرد، وأن هذه الفتاة المعجزة إغريقية الأصل دخلت إلى عالم الأدب العربى أولاً باسمها الأصيل: تيودورا، ثم بالاسم الذى عرفه بها العرب: تذورة أو تدورة (= تود، وهو الاسم الذى سماها به الشاعر الأندلسى الغزال، ربما على سبيل التدليل)، غير أن تعريب الحكاية اقتضى البحث عن صيغة لاسم عربى يبدو أقرب ما يكون إلى صيغته الإغريقية الأولى، فكانت تسمية الجارية بـ «تودد»، إذ إن ذلك لم يكلف حاكى القصة العربى إلا إضافة دالٍ إلى اسم «تود»، وبهذا تتم له صورته العربية المشتقة من لفظ الودّ. أما الزمن الذى دخلت فيه القصة ميدان الأدب العربى، فهو النصف الأول من القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى). ونجمل هنا بشكل موجز ما يدفعنا إلى هذا التصور الجديد حول نشأة الحكاية:

ـ بدأت القصة بخبر إغريقى المصدر بالغ البساطة إلا أنه يبهر النظر لغرابته، وهو أن امرأة شابة جميلة بلغت من سعة الثقافة وتنوع المعارف ما مكنها من مناظرة علماء عصرها والتغلب عليهم، ووافق هذا الخبر قبولا فى الأوساط العربية خلال النصف الثانى من القرن الثانى الهجرى والنصف الأول من القرن الثالث، بسبب انتشار ظاهرة مماثلة وهى وجود جوارى على درجة عالية من الثقافة مثل عريب المأمونية وغيرها.

ـ دخلت القصة باسم بطلتها الإغريقية «تيودورا»، وهو اسم كان له فى أثناء هذه الفترة إشعاعات أسطورية ـ تماماً كاسم هارون الرشيد فى أدبنا العربى ـ إذ هو

اسم تلك الملكة البيزنطية التى كانت نداء يحسب له كل حساب، لأعظم الخلفاء العباسيين المعاصرين لها: المأمون والمعتصم والواثق، مما أتاح لها شعبية كبيرة فى أوساط المجتمع العربى الإسلامى سواء فى المشرق أو الأندلس، ثم اقتضى تعريب الحكاية تعريب اسم بطلتها على نحو قريب من أصله الإغريقى: تيودورا (= تذورة = تود) فكان أن اصطنع لها اسم «تودد».

ـ وافق دخول الحكاية إلى عالم أدبنا العربى ظاهرتين ترتبت إحداهما على الأخرى: الأولى هى الاتصال الوثيق بين الثقافتين العربية والإغريقية خلال الفترة المشار إليها، الموافقة لحكم الخلفاء العباسيين من رعاة الثقافة: هارون الرشيد وابنيه المأمون والمعتصم ثم الواثق، وهو العصر الذى بلغت فيه ترجمة التراث الإغريقى إلى العربية ذروة نشاطها، ولاسيما منذ إنشاء المأمون دار الحكمة التى أصبحت من أهم مراكز الثقافة اليونانية ونشرها بين العرب الذين أقبلوا عليها إقبالاً منقطع النظير[٢٩]. وأما الظاهرة الثانية، فهى اتساع النشاط الجدلى والمناظرات خلال هذه الفترة على نحو لم نشهد له نظيرا من قبل، وقد اضطلع بهذا النشاط علماء الكلام من المعتزلة بصفة خاصة، ومن المعروف أن الخلفاء العباسيين من الرشيد إلى الواثق هم الذين دانوا بعقيدة المعتزلة، بل اتخذوها مذهباً رسمياً للدولة ورعوا علماء الاعتزال وشجعوهم على مناظرة مختلف الطوائف. ولهذا، فلسنا نستغرب أن يكون لهذه المناظرة الطريفة المفترضة بين فتاة شابة وعلماء العصر قبول حسن وانتشار واسع فى الأوساط الثقافية العربية.

ـ ومن هنا كان لاتخاذ إبراهيم بن سيار النظام واحداً من أبطال الحكاية دلالة لها مغزاها، فالنظام كان من أعلام متكلمى المعتزلة، وكانت حياته فى هذه الفترة بالذات (بين سنتى ١٢٥ و٢٢١ = ٨٠٠ – ٨٣٦)، وقد طار صيته باعتباره من أذكى رجال عصره وأوسعهم ثقافة عربية وأجنبية وأقدرهم على الجدل. والتغلب على مثل هذا العلم الكبير ـ أكبر علماء عصره ـ يعد أرفع شهادة يمكن أن تمنح للجارية المتحدية. والطريف أن شخصية النظام ظلت ماثلة فى كل روايات الحكاية فى المشرق والأندلس حتى العصور المتأخرة وحتى فى الترجمة الإسبانية للحكاية.

*

ذكرنا أن حكاية الجارية تودد قد ولدت على الأرجح فى أوائل القرن الثالث الهجرى، وأنا أعنى بذلك نواتها الأولى البسيطة التى لا تزيد على كونها إشادة بتلك الجارية ذات الثقافة الواسعة التى تناظر علماء العصر وتستطيع التغلب عليهم، ثم أضيف إليها هيكل قصصى بسيط هو أنها كانت جارية مملوكة لرجل كان ثريا ثم افتقر وأدت به الفاقة إلى أن يعرضها للبيع على الرغم منه لشدة حبه لها. ومثل هذه القصة شائع فى كتب الأدب العربى، وقد رأينا فى خبر عريب المأمونية جارية المراكبى ما يشبه هذا الحدث. وتنتهى القصة نهاية سعيدة، إذ يعجب بها الخليفة الذى عرض عليه شراء الجارية، فلا يكتفى بمنح صاحبها الثمن الذى طلبه لها، بل يردها إليه حينما يرى تعلقها به.

على أن الحكاية قد لحقها ما وقع لكثير من قصص (ألف ليلة) التى نشأت بسيطة ساذجة، وتناقلها القصاص والرواة مشافهة[٣٠]، عبر مسيرة طويلة، خلالها كانت تنسج حولها أنسجة من التفاصيل والإضافات حتى دونت على الأغلب فى مصر فى أواخر العصر المملوكى[٣١]. ومما يدل على مصرية النص أن الجارية فى مناظرتها للمنجم لا تستخدم فى حديثها عن التقويم الفلكى إلا أسماء الشهور القبطية التى لا يزال الفلاحون فى مصر يستعملونها: طوبة، برمهات، كيهك، برمودة... وهلم جرا[٣٢]. وربما دل على ذلك أيضا أن الجارية فى مناظرتها للفقيه تكرر فى إجاباتها اتباعها لمذهب الإمام

الشــافـعى[٣٣]. والمعـروف أن مـصـر منذ قـدوم الإمـام الشافعى إليـهـا أصبـحت مـركـز الشـافعيـة بعد أن كـانت معقل المذهب المالكى، وقد أصبحت الغلبة لهذا المذهب فى مصر والشام ولاسيما خلال القرنين الثامن والتاسع الهجريين. يقول السبكى:

«اليـد العاليـة لأصحابه [أى أصحاب الإمام الشـافعى] فى هذه البـلاد، لايكون القـضـاء والخطابة فى غيرهم. ومنذ انتشر مذهبه لم يولّ أحـد قـضـاء الديار المصـرية إلا على مذهبه»[٣٤].

ويقول ابن خلدون :

«وأمـا الشـافـعى فـمـقلدوه بمصـر أكـثـر ممّا سواها»[٣٥].

حكاية الجارية تودد فى الأندلس :

إذا صح ما زعـمناه من أن حكاية الفـتـاة العـالمة التى تناظر أبرز علماء عصرها كانت فى الأصل قصة إغريقية ولدت أولا فى المجتمع البيـزنطى، واتخذ رواتها لبطلتـها اسم تيـودورا (تذورة)، فـإن الأندلس لم تكن بعيـدة عن معـرفـة هذه القـصـة، بل إننا رأينا أن ذلك الاسم الذى حملتـه زوج الإمبـراطور البيـزنطى قد اختصره الشـاعر الأندلسى يحيى الغزال إلى «تود» الذى تحول إلى «تودد» فى الحكاية العربية، والسفارة التى اضطلع بها الغزال من قبل أمير الأندلس عبدالرحمن الأوسط إلى بلاط بيزنطة تدل على أن الأندلس كـانت على صلة وثيـقـة بالجـو الثقافى والحضارى الذى كان يسود مجتمع العاصمة الرومية، وقد ظلت العلاقات الودية بين الأندلس والدولة البيزنطية مستـمرة حتى نهاية القرن الرابع الهجرى؛ إذ تكررت السفارات بين الجانبين فى العصور التالية، ولم تقتصر هذه السفارات على توطيد العلاقات السياسية، بل كان لها مظهرها الثقافى الذى تمثل فى تبادل الكتب ورجال العلم، مثل السفارات المتبادلة بين عبدالرحمن الناصر والإمبراطور البيزنطى قسطنطين السابع ما بين سنتى ٣٣٦ و٣٤٠ (٩٤٧ ـ ٩٥١م)، وفيـهـا أهدى الملك الرومى الخليـفـة الأندلسى كـتـابين استـقـبلهـمـا الأندلسيون باهتمام بالغ، هما كتاب ديسقوريدس Dio-scorides فى الفلاحة، وكتاب باولس هرشيش Paulus Horosius فى تاريخ الدولة الرومانية، وقد ترجم كلاهما إلى العربية[٣٦].

ومن ناحيـة أخرى، فإن الأندلس كـانت منذ أوائل القرن الثالث الهجرى تقفو آثار الخلافة العباسية وتعمل على استيعاب المنجزات الثقافية فى عاصمة الخلافة، وكـان عبـدالرحـمن الأوسط (الذى حكم الأندلس بين سنتى ٢٠٦ و٢٣٨/ ٨٢٢ ـ ٨٥٣) يطمح إلى أن يكون «مأمون» الدولة الأموية الأندلسيـة، ولم يحل دون ذلك العداء السياسى بين الأمويين ودولة بنى العباس[٣٧].

وربما كان مما أعان على القبول الحس الذى تلقى به الأندلسيـون حكاية هذه الجارية فى مسـاجلتـهـا لكبـار علمـاء عصرها وضع المرأة المتـمـيـز فى الأندلس؛ فـقـد تمتعت المرأة فى المجتمع الأندلسى بقدر كبير من الحرية، وأعان ذلك على ظهور كثير من النساء المثقفات فى هذه البــلاد[٣٨]. وكـتب التـراجم الأندلسية تحفل بأسـمـاء العـديد من هؤلاء النسـاء اللاتى برزن فى كل مـيـادين المعرفة، ولا سيـما فى عصر ملوك الطوائف الذى بلغت فيه الحياة الفكرية الأندلسية مستوى رفيعاً من الرقى.

. بل إننا نجد فى سير بعض هؤلاء النساء ما يشبه ما نراه فى حكاية تودد، نذكر من ذلك ما يسجله المقرى فى عرضه أخبار بعضهن إذ يقول :

«ومنهن العبّادية جارية المعتضد بن عبّاد والد المعتـمـد، أهداها إليـه مـجاهد العـامرى من دانية، وكانت أديبة ظريفة كاتبة شاعرة ذاكرة لكثيـر من اللغـة. قـال ابن عليم فى شرحـه

لأدب الكتاب لابن قتيبة وذكر الموسعة ـ وهي خشبة بين حمالين يجعل كل واحد منهما طرفها على عنقه ـ ما صورته: وبذكر الموسعة أغربت جارية لمجاهد أهداها إلى عبّاد كاتبة شاعرة على علماء إشبيلية، وبالهزمة التي تظهر في أذقان بعض الأحداث وتعترى بعضهم في الخدين عند الضحك. فأما التي في الذقن فهي النُّونة، ومنه قول عثمان (رضى الله عنه): «دسّموا نونته لتدفع العين» وأما التي في الخدين عند الضحك فهي القَحْصَة، فما كان في ذلك الوقت في إشبيلية من عرف منها واحدة»(٣٩).

وفي نص آخر يورده ابن بسام الشنتريني، نقلا عن المؤرخ ابن حيان القرطبي، نقرأ خبراً غريباً يكاد يكون وصفاً لمن يمكن أن ندعوها «توددا» الأندلسية، وذلك في معرض الحديث عن أحد أمراء الأندلس في عصر الطوائف هو أبو محمد هذيل بن خلف بن لُبّ بن رزين المعروف بابن الأصلع صاحب سهلة بني رزين (وهي مدينة مازالت تحمل اسمها العربي محرفاً: Albarracin وتقع ما بين الثغرين الأعلى والأدنى):

«... وكان مع ذلك أرفع الملوك همة في اكتساب الآلات والكسوة، وهو أول من بالغ الثمن بالأندلس في شراء القينات: اشترى جارية أبي عبدالله المتطبب ابن الكناني بعد أن أحجمت الملوك عنها لغلاء سومها، فأعطاه فيها ثلاثة آلاف دينار، فملكها. وكانت واحدة القيان في وقتها، لا نظير لها في معناها، لم يُرَ أخفُّ منها روحاً ولا أملح حركة ولا ألين إشارة ولا أطيب غناءً ولا أجود كتابة ولا أملح خطا ولا أبرع أدباً ولا أحضر شاهداً على سائر ما تحسنه وتدعيه، مع السلامة من اللحن فيما تكتبه وتغنيه، إلى الشروع في علم صالح من الطب ينبسط بها القول في المدخل إلى علم الطبيعة وهيئة تشريح الأعضاء الباطنة، وغير ذلك مما يقصر عنه كثير من منتحلي الصناعة، إلى حركة بديعة في معالجة صناعة الثقاف والمجادلة بالحجفة [أي الترس] واللعب بالسيوف والأسنة والخناجر المرهفة، وغير ذلك من أنواع اللعب المطربة، لم يسمع لها بنظير ولا مثيل ولا عديل»(٤٠).

ويذكر مثل هذا عن جارية أخرى أندلسية متأدبة شاعرة تدعى «غاية المنى». يقول عنها المؤرخ أبو القاسم بن حبيش:

«سيقت لابن صمادح [ملك المرية على عهد الطوائف] جارية نبيلة تقول الشعر وتحسن المحاضرة، فقال: تحمل إلى الأستاذ ابن الفرّاء [أحد كبار الأدباء وعلماء اللغة] ليختبرها. وتبينت في اختبارها قدرتها على ارتجال الشعر وإجازته فاشتراها»(٤١).

والذي أرجحه أن وجود أمثال هؤلاء الجواري في الأندلس بما أوتينه من سعة الثقافة، وما كان يحدث من مناظرتهن للعلماء واختبارهن في مجالس الأمراء، كان مما ساعد على رواج حكايات مثل حكاية تودد الجارية، فقد كانت غير بعيدة عن واقع المجتمع الأندلسي، كما يبدو أن قصصا متفرقة مما ضمته بعد ذلك مجموعة (ألف ليلة) قد دخلت إلى الأندلس في عصر مبكر. فابن سعيد الأندلسي صاحب (المغرب في حلى المغرب) (توفي سنة ١٢٨٦/٦٨٥) يقول في معرض الحديث عن بدوية يقال إن الخليفة الفاطمي الآمر بأحكام الله (حكم بين سنتي ٤٩٥ و٥٢٤) كان يتعشقها:

«وقد أكثر الناس فى حديث البدوية وابن مياح من بنى عمها وما يتعلق بذلك من ذكر الآمر، حتى صارت رواياتهم فى هذا الشأن كحديث البطّال وألف ليلة وليلة وما أشبه ذلك»[٤٢].

روايتان أندلسيتان لحكاية تودد الجارية :

هناك روايتان أندلسيتان عرفتا لحكاية الجارية تودد. أما الأولى، فهى فى مخطوطة كانت فى حوزة المستشرق الإسبانى باسكوال دى جايانجوس Pascual de Gayangos (١٨٠٩ ـ ١٨٩٧) وهى اليوم محفوظة فى مكتبة المجمع التاريخى الملكى بمدريد، وكان قد أورد وصفاً لها فى إحدى حواشيه على ترجمته الإسبانية لكتاب العالم الإنجليزى (تاريخ الأدب الإسبانى)[٤٣]، وهى بعنوان «حكاية الجارية تودد وما وقع لها مع منجم وعالم وشاعر فى مجلس الخليفة ببغداد». والرواية فيها مسندة إلى عالم يدعى أبا بكر الوراق (لعل المقصود هو أبو بكر الصولى؟) الذى يرويها بدوره عن رجل يدعى هشاماً. وهى تبدو اختصاراً للحكاية كما وردت فى (ألف ليلة)، إذ تتفق معها فى خطوطها العامة وإن كانت تختلف عنها فى بعض التفاصيل، فصاحب الجارية هنا هو التاجر نفسه وليس ابنه كما فى الليالى الألف. وحينما يفتقر يتجه لطلب المعونة من ذوى قرابته وأصحابه، ولكنهم يقابلونه بالنكران والتجنب، وحينئذ لا يرى مفراً من بيع جاريته، وهى الشئ الوحيد الباقى له من ثروته. وتلح عليه الجارية نفسها ـ وهو ما نراه فى (ألف ليلة) أيضا ـ فى أن يقوم ببيعها للخليفة طالباً فيها عشرة آلاف دينار.

وحينما تتحدث الجارية عما تحسنه من العلوم تذكر مجالات معرفية لم ترد فى ألف ليلة مثل التصوف وعلم الكلام والخط والتطريز وتطعيم المعادن. أما الاختبارات، فقد اختصرها الراوى إلى خمسة بدلاً من سبعة. وأول الممتحنين للجارية هو فقيه المدينة الذى يقابلها فى أول الأمر بازدراء متعجبا من تحديها للعلماء مع صغر سنها. وآخر الممتحنين هو إبراهيم المتكلم. وتنتهى الحكاية فى هذه الرواية بإعادة الجارية إلى صاحبها ومنحه ثمنها الذى طلبه وهو عشرة الآلاف دينار[٤٤].

هذا هو مجمل نص المخطوطة المحفوظة فى المجمع التاريخى الإسبانى، وهى مع الأسف غير مؤرخة ولا معروفة المؤلف.

أما الرواية الثانية، فقد وردت فى مخطوطة أخرى تحتفظ بها مدرسة الأبحاث العربية فى مدينة غرناطة، وكانت هذه المخطوطة ملكاً للمستشرق الإسبانى ماريانو جاسبار رميرو Mariano Gaspar Remiro، وهى تضم مجموعة من الرسائل المختلفة ليس لها عنوان ولا اسم مؤلف ولا تاريخ نسخ. وتقع حكاية الجارية تودد فيها بين ظهر الورقة ٧٥ ووجه الورقة ١٠٠، والنص هنا أقيم من النص السابق وأغنى بالتفاصيل، بالإضافة إلى خاصية أخرى تضفى عليه قيمة متميزة، وهى أنه مكتوب باللهجة العربية الدارجة التى كان أهل غرناطة يتحدثون بها، ويبدو بمقارنة لغة النص بما وصل إلينا من وثائق مكتوبة بالغرناطية الدارجة أن تاريخ كتابته هو أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل الخامس عشر. وقد اهتم بدراسة هذه الرواية صديقنا المستشرق الإسبانى خوسيه باثكث رويث، فبدأ بالتعريف بها فى مقال له بعنوان: «رواية عربية جديدة لحكاية الجارية تودد»[٤٥]، ثم نشر دراسة للنص وترجمة إسبانية كاملة له بعنوان: «رواية جديدة لحكاية الجارية تودد بالعربية الغرناطية»[٤٦]. وتتميز هذه الرواية أيضا ببعض التفاصيل التى تختلف فيها مع نص (ألف ليلة) ومع نص مخطوطة جايانجوس.

فللرواية هنا إسناد يبدأ براوى الحكاية أبى بكر الوراق عن شخص يدعى ابن هشام عن إبراهيم اليمانى، ولا يزيدنا المخطوط تعريفا بهؤلاء الرواة. ولا يعين النص اسم

التاجر ولا اسم ابنه صاحب الجارية، على أنه يتفق مع نص (ألف ليلة) فى أن ابن التاجر ـ وليس التاجر نفسه ـ هو الذى يبدد ميراث والده حتى يفتقر وحتى يضطر إلى بيع الجارية. وفى نص (ألف ليلة) نرى الجارية هى التى تعرض على مولاها أن يحملها إلى الخليفة هارون الرشيد. أما نصنا الغرناطى، فيجعل الفتاة تقترح على سيدها أن يحملها إلى «سوق الرخاء»، وحينما يسمع الخليفة بجمالها ومواهبها، فإنه هو الذى يأمر بحملها إليه، وحينئذ توصيه بألا يبيعها بأقل من عشرة آلاف دينار. ويتفق النص الغرناطى مع نص جاياتجوس فى المساومة التى تجرى بين صاحب الجارية والخليفة قبل بيعها.

وفى نص (ألف ليلة) يكتب الخليفة إلى عامله بالبصرة آمراً إياه بأن يبعث إليه على وجه العجلة بإبراهيم بن سيار النظام. أما فى النص الغرناطى، فإن الخليفة يرسل إلى عامر البصرى لكى يبعث إليه بالنظام «أعلم علماء عصره» كما يأمره هو ـ أى عامراً ـ بأن يقدم عليه للاشتراك فى اختبار الفتاة، ويدعو لحضور المناظرة علماء بغداد وشعراءها بل وجمهور بغداد كلها.

أما الاختبار، فإن النظام هو أول مفتتح له، فينهزم أمام الفتاة بعد امتحان طويل فى العلوم القرآنية والحديث، ويضطر ـ كما فى (ألف ليلة) ـ إلى خلع ملابسه. أما آخر الممتحنين، فهو عامر البصرى. ثم تنتقل الفتاة إلى تحدى لاعبى الشرنج وعازفى الآلات الموسيقية، وينتهى هؤلاء أمامها إلى الهزيمة أيضا.

وأما مكافأة الجارية فى النص الغرناطى، فإنها تزيد كثيراً على ما تقرره (ألف ليلة) ونص جاياتجوس، فهى هنا عشرة صناديق من العاج المطعم، فى كل صندوق عشرة آلاف دينار، وكذلك عشرة بغال لحمل الصناديق مع سائس لكل دابة. وأما إعادة الجارية لسيدها فهى هنا مختلفة أيضا عما نراه فى النصين السابقين، فهى لا تأتى استجابة لرغبة الفتاة، بل نرى الخليفة يأمر بأن تحمل إلى قصره، ولا يردها لصاحبها إلا بعد إلحاح من الجارية وبكاء منها ومن مولاها. ويغتنم صاحب الرواية الفرصة لكى يسوق على لسانى الاثنين مقطوعات شعرية باكية تعبر عن حب كل منهما صاحبه وعن استحالة حياتهما مفترقين. وهذه الشكوى الشعرية هى ما يخلو منه نص (ألف ليلة) ونص جاياتجوس. ويتأثر الخليفة بهذا الشعر فيستجيب أخيراً لرغبتهما فى الاجتماع. كذلك نلاحظ أن النص الغرناطى ينفرد بفقرة حول الخمر وبأبيات لأبى نواس فى وصفها، وهو ما يخلو منه النصان الآخران.

الترجمات الإسبانية والبرتغالية :

من المعروف أن أول ترجمة لمجموعة من قصص (ألف ليلة) إلى لغة أوربية ـ باستثناء الإسبانية والبرتغالية ـ كانت هى التى اضطلع بها أنطوان جالان Antoine Galland للفرنسية ونشرها سنة ١٧٠٤. ولم تكن «حكاية الجارية تودد» بالذات من بين ما ترجمه الأديب الفرنسى. والطريف هو أن هذه الحكاية ـ وهى ليست من أجود قصص المجموعة ـ هى التى أخذت طريقها إلى الأدب الإسبانى فى تاريخ مبكر يسبق ترجمة جالان بما يقرب من قرنين من الزمان.

ذلك أن أقدم طبعتين للترجمة الإسبانية للحكاية هما المذكورتان فى «الفهرسة» (Registrum) التى صدرت عن الناشر فرناندو كولون Fernando Colon (تحت رقمى 2172 و 4062)، وهما غير مؤرختين وإن كان من المؤكد أنهما صدرتا قبل سنة ١٥٣٩ التى توفى فيها الناشر المذكور. وإحدى هاتين الطبعتين ترجع إلى سنة ١٥٢٤، إذ يذكر كولون أنه اشتراها فى «مدينة دل كامبو» Medina del Campo بستة دراهم مرابطية[٤٧] فى ذلك التاريخ. وربما كانت إحدى الطبعتين هى التى سجلها سالفا Salva (فى فهرسته برقم 1592) وهى ترجع إلى سنة ١٥٢٠، وهو يذكر أنه رأى طبعة أخرى

فى سنة ١٥٣٥. ويصف باسكوال دى جايانجوس طبعة فى سرقسطة Zaragoza على نفقة السيدة خوانا ميّان Juana Millán فى ١٥ مايو ١٥٤٠، وثانية فى طليطلة Toledo سنة ١٥٤٣، وأخريين بلا تاريخ فى شقوبية Segovia وإشبيلية Sevilla، وكلتاهما موجودة فى مكتبة ڤينا الإمبراطورية. وجميع هذه الطبعات مزينة بالرسوم وعلى غلاف كل منها صورة تمثل الجارية والتاجر والملك. ويضيف مونى Mone طبعة رآها فى إشبيلية مؤرخة فى ١٥٤٦، ومولر Müller طبعة أخرى فى سنة ١٥٥٤ محفوظة فى مكتبة باڤاريا الملكية. وجميع هذه الطبعات بالحروف القوطية ويتألف كل منها فى الغالب من ملزمتين.

أما خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، فهناك طبعات أخرى: واحدة فى ألكالا دى إينارس Alcalá de Henares (التى كانت تدعى فى ظل الحكم الإسلامى قلعة عبدالسلام) سنة ١٦٠٧، وأخرى فى إشبيلية سنة ١٦٤٢ وثالثة فى بلنسية Valencia سنة ١٦٧٦ وهى طبعة كتب على غلافها إنها جديدة منقحة ومصححة. وفى ١٧٢٦ صدرت طبعة فى مدريد بعنوان «قصة الجارية تيودور وجمالها البديع وحكمتها النادرة Historia de la doncella Teodor, en que trata de su hermosura y sabiduría.

وخلال القرن التاسع عشر تعددت طبعات القصة بلغة عصرية. كذلك تمت ترجمتها إلى البرتغالية، ترجمها كارلوس فيريرا Carlos Ferreyra وطبعت مرتين فى سنتى ١٧٣٥ و١٧٥٨، ولكن الترجمة ترجع إلى نحو قرن قبل هذا التاريخ؛ إذ إن هناك ذكراً لهذه الترجمة فى سجل الرقابة للكتب الممنوعة بتاريخ ١٦٢٤.

وفى سنة ١٨٧٩ قام العالم الألمانى هرمان كنوست بنشر نص القصة على أساس مخطوطتين فى الإسكوريال بعنوان: «فصل يتحدث عن الجارية تيودور وأمثالها وعظاتها» Capitulo que fabla de los ejemplos e castigos de Teodor, la doncella[٤٨]. ولغة هذا النص تحمل خصائص اللغة السائدة خلال القرن الرابع عشر إن لم يكن أواخر القرن الثالث عشر الذى ترجمت فيه نصوص عربية كثيرة مماثلة [٤٩].

ترجمة ألفونسو الأرغونى :

كثير من الطبعات الإسبانية التى تحدثنا عنها لهذه الحكاية تنسب لكاتب يسمى ألفونسو الأرغونى Alfonso Aragonés، وهو شخصية لا نعرف عنها شيئا، ولكنه على كل حال لا يمكن أن يكون بدرو ألفونسو Pedro Alfonso الأرغونى طبيب الملك الإنجليزى هنرى الأول الذى عاش فى أوائل القرن الثانى عشر وصاحب أول مجموعة قصصية عربية المصدر عرفت فى أوربا [٥٠]، وذلك لتقدم زمنه، ولا الشاعر الموريسكى الذى يحمل الاسم نفسه والذى عاش فى أواخر القرن السادس عشر[٥١]، وذلك لتأخره عن تاريخ ترجمة الحكاية. على أن مسألة شخصية المترجم غير ذات أهمية. فالمهم هو مضمون القصة، وذلك لما باشرته من تأثير عظيم فى الأدب الإسبانى بحكم ذلك الانتشار الواسع الذى تصوره كثرة طبعاتها. وفيما يلى نورد خلاصة القصة كما أوردتها ترجمة ألفونسو الأرغونى:

كان فى بابل Babilonia (العراق) تاجر طائل الثراء، وكان تقيا صالحاً مواظباً على الصلوات الخمس كثير الصدقات يعم بها اليتامى والأرامل والمحتاجين ولكنه لم يرزق بولد. وحدث أن اشترى جارية، فعكف على تعهدها وحسن تعليمها حتى أصبحت ضليعة فى كل العلوم، غير أن التاجر لكثرة نفقاته افتقر وساءت حاله، فعرض أمره على الجارية، فأشارت عليه بأن يذهب إلى دكاكين العطارين فيأتيها بكل لوازم الزينة والعطور وأفخر الملابس، ففعل التاجر إذ ذهب إلى صديق له عطار يدعى محمداً فزوده بكل ما أراد، وحمل ذلك إلى

الجارية، فقالت: عسى أن يكون هذا بداية لحسن صنيع الله بنا. فلما تزينت وتطيبت قالت للتاجر: هيا بنا إلى قصر الملك «أبى مالك المنصور» وطلبا الإذن عليه، فأذن لهما. وكان أن عرض التاجر على الملك شراء الجارية طالباً فى ثمنها عشرة آلاف قطعة من خالص الذهب الأحمر، ولكن الملك رأى ذلك الثمن فاحش الغلاء، فقال له التاجر: يا مولاى، لا تستكثر هذا الثمن، فقد اشتريت هذه الجارية وهى صبية صغيرة وكلفنى تعليمها كثيراً من النفقات حتى جاءت نادرة فى إحاطتها بشتى العلوم والمعارف وسائر الفنون والصناعات. وحينئذ بدأ الملك فى مخاطبتها بعد أن بهره جمالها، فسألها: ما الذى تحسنين من العلوم؟ فقالت: يا مولاى، تعلمت الشريعة والكتاب وعرفت الرياح الأربع والأكوان السبعة والنجوم وأحكام الفقه، وعرفت كل ما خلقه الله فى السماوات والأرض، وعرفت قصص الطير والحيوان والطبيعة والمنطق والفلسفة والصناعات ولعب الشطرنج، وأعرف الضرب على العود والقانون والألحان الثلاثة والثلاثين، وأتقن الرقص والغناء وتطريز الديباج وحوك الثياب والنسج بخيوط الذهب والفضة وكل ما يخطر ببالك من الفنون النبيلة. ودهش الملك لما ذكرته الجارية، غير أنه أراد أن يستوثق من صحة دعواها، فأمر باستدعاء أكبر علماء بلاطه لكى يقوموا بامتحانها.

وبعد ذلك تبدأ المناظرات التى تستغرق بقية القصة. وكان الممتحنون ثلاثة: فقيها بصيراً بالشريعة وأحكامها، وعالماً بالطبيعة والعلوم، وأديباً متبحراً فى النحو والمنطق واللغة والبلاغة. وتدور أسئلة هؤلاء العلماء حول مسائل متعلقة بالفيزياء والطب والتاريخ الطبيعى والفلك، ثم أشياء متعلقة باللغة والبلاغة، وتفحم الفتاة كل مناظريها ويكون ثالث ممتحنيها هو إبراهيم النظام الذى يقر بهزيمته أمامها، فتطالبه بالتجرد من ملابسه حتى ما يستر عورته، وحينئذ يطلب إليها مستعطفا أن تعفيه من هذا الموقف المحرج، وأن تتجاوز عن هذا الشرط، فى مقابل أن يعطيها عشرة آلاف قطعة ذهبية. وتنتهى القصة بإعادة الملك الجارية إلى صاحبها بعد أن يمنحه ما طلبه فى ثمنها.

مسرحية لوبى دى ڤيجا :

لوبى دى ڤيجا Lope de Vega (١٥٦٢ ـ ١٦٣٥) هو أعظم أعلام المسرح الإسبانى وأغزر مؤلفيه إنتاجاً، وهو الذى يهيمن بشخصيته المتميزة على الشطر الأول من ذلك العصر الذى يدعى فى تاريخ الآداب الإسبانية بالعصر الذهبى El Siglo de Oro. ولا يقاربه فى قدرته المسرحية إلا تلميذه كالديرون دى لا باركا Calderón de la Barca (١٦٠٠ ـ ١٦٨١)، على أن الأدب الإسبانى لا يعرف فى جميع عصوره مؤلفا فى خصوبة لوبى دى ڤيجا وتدفق قريحته. حتى إن بعض من أحصوا مسرحياته يقدرون عددها بألف وثمانمائة، وهو نفسه يذكر أنه كثيراً ما كان يؤلف المسرحية فى أربع وعشرين ساعة، ولعل لوبى أقدر مؤلفى المسرح الإسبانى على استخدام الموتيفات الشعبية وتحويلها إلى أعمال مسرحية [٥٢].

وما كان ليفوت لوبى دى ڤيجا تطويع حكاية الجارية تودد (تيودور) لفنه المسرحى، ولاسيما إذا قدرنا ذيوعها الهائل خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر، ثم كونها قصة تقوم على الحوار، والحوار ركن من أهم أركان العمل المسرحى.

غير أن لوبى بثاقب نظره وخبرته المسرحية الواسعة، كان يعرف أن الحوار وحده لا يكفى لصوغ عمل مسرحى جيد، وخاصة إذا كانت القصة نفسها هشة بسيطة كما هو الأمر فى تلك الحكاية، ولهذا فقد أضاف إليها حشداً كبيراً من الأحداث والمغامرات بالغة التعقيد وجعل المناظرات ـ وهى صلب الحكاية ـ لا تحتل إلا الصفحات الأخيرة من مسرحيته التى اتخذ لها عنوان الحكاية نفسه: «الجارية تيودور La doncella Teodor» [٥٣]. وقد جعل تيودور هذه ابنة لعالم وأستاذ فى

طليطلة، ويتعلق بها فتى من تلاميذ أبيها ولكن والدها يؤثر أن يزوجها لزميل له أستاذ فى بلنسية، غير أن فرقة من جنود البحر الجزائريين يختطفون الفتاة قبل زفافها ويحملونها سبية إلى وهران، وتتقلب بها الأحوال فيبعث بها أمير وهران إلى القسطنطينية عاصمة الخلافة العثمانية كى تباع هناك، وتخوض الفتاة مغامرات كثيرة فى حشد من الشخصيات الإسلامية والمسيحية حتى ينتهى بها الأمر إلى النزول بحاضرة ملك فارس (؟) وهى فى حوزة ربان إغريقى، وتعرض على هذا الربان أن يبيعها لذلك الملك الذى عرف بحبه للعلماء وتقريبه لهم، وتوصيه بألا يطلب فى ثمنها أقل من خمسين ألف دوقية. ومن هنا، تلتقى مسرحية لوبى بالحكاية العربية وترجمتها الإسبانية فى خطوطها الأساسية.

والحقيقة أن المسرحية ـ بما حشد فيها لوبى من الشخصيات وما عقده فيها من الأحداث التى تجرى على مساحة واسعة من إسبانيا إلى الجزائر، ثم إلى القسطنطينية وبلاط ملك فارس ـ تبدو عملا مضطرب البناء شديد التفكك، وهى بغير شك من أعماله المتوسطة أو ذات المستوى دون المتوسط، وقد استغرقت الأحداث الممهدة للمناظرة الفصلين الأول والثانى ونحو نصف الفصل الثالث، ولا تحتل المناظرة نفسها إلا الشطر الأخير من هذا الفصل.

وتبدأ المناظرة بتقديم فيناردو Finardo، وهو الربان الإغريقى، الفتاة إلى سلطان فارس بعد أن يكون قد هيأ لها من الزينة والملابس ما يجعلها جديرة بالمثول فى بلاط الملك. وتجرى المساومة بين السلطان والربان الإغريقى على نحو ما شهدناه فى بعض الروايات العربية والترجمات الإسبانية، ويعترف السلطان بجمال الفتاة ولكنه يعجب لادعائها إحاطتها بالعلوم ويقول إن هذا إهانة لمن يشتمل عليه بلاطه من العلماء وانتقاص من شأن الرجال. وتطلب تيودور الكلمة فتلقى خطاباً تدافع فيه بحرارة عن المرأة وتستعرض فيه أسماء النساء العالمات من الإغريقيات والرومانيات، وتختم خطابها بتحدى علماء فارس. فيأمر السلطان بعقد مجلس المناظرة بينها وبين علماء مملكته، فإذا غلبت أربعة منهم فإنه سينوه بها أعظم التنويه، بل وسيمنحها مائة ألف دوقية من الذهب.

ويكون أول المتقدمين لاختبارها بليانو الفيلسوف وابنتاه ديمتريا وفينيسا، ثم العالم تيبالدو وفلورستو (خطيبها السابق وهو العالم البلنسى الذى كان مقرراً أن يتزوج منها) وأخيراً باديا ـ وهو الشخصية القائمة بالدور الهزلى فى المسرحية ـ ويطرح كل هؤلاء على الفتاة أسئلة وألغازاً، فتجيب عن كل ذلك وتصر على تجريد ممتحنها الأخير من ثيابه. وفى النهاية يقر السلطان بتفوقها ويدفع لها ولصاحبها ما وعد به ويزوجها حبيبها ويدفع مهرها من ماله.

أما الأسئلة فكثير منها يوافق ما نعرفه فى الحكاية العربية برواياتها المختلفة فى (ألف ليلة وليلة) وفى صيغها الأندلسية وترجمتها الإسبانية، غير أن بعضها متعلق بإسبانيا، وفيها من التلاعب اللفظى ما لا يفهمه إلا القارئ أو المشاهد الإسبانى، ولا ندرى كيف فات لوبى أن مثل هذه الأسئلة لا يمكن أن يطرح فى بلاط «سلطان فارس»، غير أن مؤلفنا ما كان ليعنيه مثل هذا التجاوز الذى لا يخضع لأى منطق، فالذى كان يهمه فى المقام الأول هو جمهوره الإسبانى الذى يمكن أن يتغاضى عن هذه الهنات.

وهكذا نرى مسيرة هذه الحكاية فى ترحالها الطويل فى الزمان والمكان من بغداد هارون الرشيد إلى مدريد القرن السابع عشر. وفى النهاية، لا يسعنا إلا أن نقول إن للأعمال الأدبية ـ كما للبشر ـ حظوظا لا تتوقف دائما على التميز أو الجودة، فقد قدر لهذه الحكاية العربية البسيطة الساذجة من الذيوع والانتشار والحظوة خارج حدود أدبنا العربى ما لم يتح لكثير من القصص التى تفوقها جودة وقيمة فنية.

الحواشى :

(١) **ألف ليلة وليلة**، طبعة محمد على صبيح، القاهرة، ٣/١.
(٢) **ألف ليلة**، ٤/١ .
(٣) **ألف ليلة**، ١٣٨/٣ ـ ١٧٧.
(٤) فى «حكاية عمر النعمان وولديه شركان وضوء المكان» فى **ألف ليلة**، ١٦٢/١ ـ ٣٢٠ و١/٢ – ٢١.
(٥) **ألف ليلة**، ٨٠/٤ ـ ١٢٩ .
(٦) فى دراسة أصدرتها مؤخرا الباحثة لوثى لوبث بارالت الأستاذة فى جامعة سان خوان دى بورتوريكو عرض مفصل لهذه الظاهرة ومقارنة بين نظرتى الإسلام والمسيحية للمرأة والزواج والعلاقات الجنسية بين الرجل والمرأة، وفيها تبين إلى أى حد كانت هذه العلاقات حتى فى إطار الزواج الشرعى تعد خطيئة ودنساً، وذلك بمناسبة نشرها نصا كتبه أحد الموريسكيين المهاجرين إلى تونس حول تلك العلاقات. انظر:
Luce López-Baralt: **Un Kama Sutra espanol, Ediciones Siruela**, S. A., Madrid, 1992.
وبصفة خاصة الفصل الثالث من هذا الكتاب بعنوان «المسيحية والجنس»، ص ١٠١ ـ ١٧٦.
(٧) Ferial Ghazoul, **«Poetic Logic in the Panchatantra and the Arabian Nights»**, Arab Studies Quarterly, 5, 1 (1983), p. 16
وانظر مقال سمر عطار وجيرهارد فيشر: «فوضى الجنس، التحرر، الخضوع: عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الأنثى فى القصة الإطارية لألف ليلة وليلة»، مجلة **فصول**، الجزء الأول، المجلد ١٢، العدد الرابع، شتاء ١٩٩٤ (ص١٣٠ – ١٤٤)، ص١٣٩ حيث يعترض الكاتبان على هذا المفهوم فيما يتعلق بالقصة الإطار، على أننا نرى هذا الرأى صحيحاً بشكل عام إذا تأملنا قصص المجموعة فى جملتها.
(٨) **ألف ليلة**، ٢٦٦/٤.
(٩) انظر تعليقه على مادة (ألف ليلة وليلة) فى دائرة **المعارف الإسلامية**، الترجمة العربية، طبعة دار الشعب ٢٢١/٤.
(١٠) **ألف ليلة**، ٥/١.
(١١) **الأغانى**، ٥٤/٢١.
(١٢) المصدر نفسه، ٦٧/٢١.
(١٣) عن النظام انظر الدراسة الجامعة القيمة التى أفردها له محمد عبدالهادى أبو ريدة بعنوان: **إبراهيم بن سيار النظام وآراؤه الكلامية الفلسفية**، القاهرة ١٩٤٠ وله ترجمة وافية فى **ضحى الإسلام** لأحمد أمين، ١٠٦/٣–١٢٦، وفى **أدب المعتزلة** لعبدالحكيم بلبع، ص٢١٢ ـ ٢٢٠.
(١٤) فى المجلد الخامس من كتاب **الحيوان** للجاحظ عدد من هذه المناظرات (بتحقيق عبد السلام هارون)، وانظر: **المنية والأمل** لأحمد بن يحيى المرتضى، طه. حيدر آباد، سنة ١٩٠٢، ص ٢١ وما بعدها.
(١٥) **تاج العروس**، مادة ودد ٢٨٤/٩ ـ ٢٨٥، ط. الكويت ١٩٧١، تحقيق عبدالستار فراج.
(١٦) انظر الفصل الخاص بالأدب الذى اشتركت فى كتابته مع أستاذتى الجليلة سهير القلماوى فى كتاب **أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوروبية**، نشر الشعبة القومية لليونسكو، القاهرة، الطبعة الثانية سنة ١٩٨٧، ص٨٢.
(١٧) انظر دائرة المعارف المصورة **كومبرى** تحت مادة: «Teodora» Enciclopedia ilustrada **CUMBRE**, México, 1959, XIII, p. 115.
(١٨) ذكر الطبرى فى تاريخه أنه ولى فى سنة ٢٠٩ (٨٢٥) خلفاً لأبيه ميخائيل بن جورجس. **تاريخ الرسل والملوك**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٦٧ – ٦٠١/٨، غير أنه ذكر وفاته فى سنة ٢٢٧ (٨٤٢) بعد أن ملك اثنتى عشرة سنة (١٠٢٣/٩)، وهذا يدل على أن توليه الملك كان سنة ٢١٥ (٨٣٠) وهو التاريخ الصحيح. وانظر كذلك **تاريخ ابن خلدون**، طبعة دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ١٩٧٧ ـ ٥٤٣/٣.
(١٩) **تاريخ الطبرى**، ٦٢٥/٨.
(٢٠) المصدر نفسه، ٦٢٨/٨ ـ ٦٣٠.
(٢١) المصدر نفسه، ٥٥/٩ – ٥٦.
(٢٢) المصدر نفسه، ٥٧/٩ – ٧١.
(٢٣) **ديوان أبى تمام**، بشرح التبريزى، تحقيق محمد عبده عزام، طبع دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤ ـ ٦٤/١.
(٢٤) حول سفارة الغزال إلى بلاط بيزنطة انظر ليفى بروفنسال: **تاريخ إسبانيا الإسلامية**: E. Lévi, Provençal: **Histoire de l'Espagne Musulmane**, Paris, 1950, I, p. 253
وانظر كذلك بحث المستشرق الفرنسى نفسه: «سفارات متبادلة بين قرطبة وبيزنطة فى القرن التاسع الميلادى»، فى مجلة **بيزانتيون**.
Un échenge d'ambassades entre Cordoue et Byzance au IXe siècle, dans Byzantion, XII, 1937, pp. 1-24.
وأعاد ليفى بروفنسال نشر هذا المقال فى كتابه **الإسلام فى الغرب**: **Islam d'Occident**, I, pp. 79-107.

(٢٥) **المطرب من أشعار أهل المغرب**، تحقيق إبراهيم الإبيارى وزملائه، القاهرة ١٩٥٤ ـ ص١٤٤، **ونفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب**، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت ١٩٦٨ ـ ٢٥٧/٢–٢٥٨.
(٢٦) **تاريخ الطبرى**، ١٢٣/٩.
(٢٧) المصدر نفسه، ١٦٣/٩.

(٢٨) المصدر نفسه، ٢٠٢/٩-٢٠٣، وتاريخ ابن خلدون، ٥٨٧/٣-٥٨٨.

(٢٩) حول هذا الموضوع انظر أوليرى: **مسالك الثقافة الإغريقية إلى العرب**، ترجمة تمام حسان ص٢٤٩، وعبدالرحمن بدوى: **التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية**، وأحمد أمين: **فجر الإسلام** ص١٢٥ ـ ١٣٩، **وضحى الإسلام** ٢٥٣/١-٢٨٨.

(٣٠) حول ظاهرة الرواية الشفوية فى حكايات **ألف ليلة** انظر بحث محسن مهدى: «مظاهر الرواية والمشافهة فى أصول ألف ليلة وليلة»، فى **مجلة معهد المخطوطات العربية**، المجلد العشرين، الجزء الأول مايو ١٩٧٤، ص١٢٥-١٤٤.

(٣١) حول التاريخ الذى استقر فيه تدوين نص **ألف ليلة** هناك خلاف بين الباحثين، فقد كان إدوارد لين Edward Lane يرى أنه منحصر بين سنتى ١٤٧٥ و١٥٢٥ للميلاد (٨٨٠ ـ ٩٣٢هـ)، أما إينو ليتمان Enno Littmann فقد رأى تأخير هذا التاريخ إلى العقد المنحصر بين ١٥١٧ و١٥٢٦ (٩٢٣ ـ ٩٣٣هـ). انظر: مادة «ألف ليلة وليلة» فى **دائرة المعارف الإسلامية**، الترجمة العربية، ط. دار الشعب (بقلم ليتمان) ٢١٦/٤. والذى أراه بشكل مبدئى أن هذا التاريخ أقدم من ذلك، وأرجح أنه خلال النصف الأول من القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى)، وذلك لأننى لست أجد فى هذه القصص إشارة إلى فتح العثمانيين للقسطنطينية، وكان ذلك قد تم فى سنة ٨٥٧هـ (١٤٥٣م) وما كان هذا الحدث الكبير ليفوت جامعى قصص **ألف ليلة** لو أن عملهم كان تالياً لهذا التاريخ.

(٣٢) **ألف ليلة**، ٢/٣ـ٣.

(٣٣) **ألف ليلة** فى الحديث عن فروض الوضوء وعن أركان الطهارة (٣٠٧/٢) وعن صلاة العيدين (٣٠٨/٢).

(٣٤) تاج الدين عبدالوهاب بن على السبكى: **طبقات الشافعية الكبرى**، بتحقيق محمود محمد الطناحى وعبدالفتاح الحلو، الطبعة الثانية، دار هجر، القاهرة ١٩٩٢ ـ ٣٢٦/١.

(٣٥) **مقدمة كتاب التاريخ**، المكتبة التجارية الكبرى، ص٤٤٨.

(٣٦) عن هذه السفارات انظر ليفى بروفنسال: **تاريخ إسبانيا الإسلامية**

E. Lévi-Provençal, **Histoire de l'Espagne Musulmane**, Paris, 1950, II, pp. 148-153.

(٣٧) حول هذه الظاهرة انظركتاب ليفى بروفنسال المشار إليه فى الحاشية السابقة ٢٥٥/١ ـ ٢٦٢، وكذلك المحاضرة التى ألقاها بالعربية بعنوان «الشرق الإسلامى والحضارة العربية الأندلسية»، تطوان ١٩٥١ ص١٧ ـ ٢٥، ودراستنا (بالإسبانية) عن التيارات الثقافية المشرقية وأثرها فى تكون ثقافة الأندلس:

Mahmud A. Makki: **Ensayo sobre las aportaciones orientales en la Espana Musulmana**, ed. Madrid, 1968, pp. 179-182.

(٣٨) انظر الملاحظات القيمة حول هذا الموضوع فى كتاب إحسان عباس: **تاريخ الأدب الأندلسى، عصر سيادة قرطبة**: بيروت ١٩٨٥، ص٢٥-٢٧.

(٣٩) **نفح الطيب**، ٢٨٣/٤؛ **والذيل والتكملة** لابن عبدالملك المراكشى، السفر الثامن، تحقيق محمد بنشريفة، الرباط ١٩٨٤، القسم الثانى رقم ٢٨٧ ص٤٩٤.

(٤٠) **الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة**، تحقيق إحسان عباس، بيروت ١٩٧٩، القسم الثالث ١١٢/١.

(٤١) **الذيل والتكملة** لابن عبدالملك المراكشى، السفر الثامن ٤٨٨/٢-٤٨٩، رقم ٢٦٦؛ **والتكملة لكتاب الصلة** لابن الأبار البلنسى، القطعة التى نشرها ماكسيميليانو الأركون Maximiliano Alarcon وجونثالث بالنثيا Gonzalez Polencia فى **مجموعة الدراسات والنصوص العربية**، مدريد ١٩١٥، رقم ٢٨٧٢، ص٤٠٦؛ **ونفح الطيب**، ٢٨٦/٤ـ٢٨٧.

(٤٢) **نفح الطيب**، ٢٩٠/٢.

(٤٣) Ticknor: **Historia de la literatura espanola**, trad. Pascual de Gayangos, ed. 1851, II, pp. 554-557.

(٤٤) قام بعرض مادة هذه المخطوطة العالم الإسبانى رامون مننذث بيلايو فى كتابه **أصول الرواية**:

Ramón Menéndez Pelayo : **Origenes de la novela**, edición preparada por Enrique Sánchez Reyes, 2 a edición, Madrid, 1961, I, pp. 9-96.

وكان مننذث بيلايو قد استعان فى ترجمة هذا النص وتعرف محتواه بالمستشرق المعروف ميجيل أسين بلاثيوس Miguel Asín Palacios.

(٤٥) José Vázquez Ruiz: **Una nueva versión de la doncella Teodor.**

والمقال منشور فى **مجموعة من الدراسات العربية والعبرية** أصدرتها جامعة غرناطة فى سنة ١٩٥٢، المجلد الأول:

Miscelénea de estudios árabes y hebraícos, vol .I, 1952, Universidad de Granada, pp. 149-153.

(٤٦) Una versión en arabe granadino del '**Cuento de la Doncella Teodor.**

مجلة **برويميو**، المجلد الثانى، القسم الثانى، سبتمبر ١٩٧١. **Prohemio**, vol. II, 2, septiembre 1971, pp. 331-365.

(٤٧) الدراهم «المرابطيــة» (maravedís) عملة يرجع أصلها إلى النظام النقدى الذى أدخله المرابطون إلى الأندلس بعد استيلائهم على هذه البلاد فى أواخر القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) وكانت عملة مشهورة بالجودة وصحة العيار، ما جعل هذا المصطلح النقدى يشيع استعماله فى الممالك المسيحية حتى القرن السابع عشر الميلادى.

(٤٨) **Mitteilungen aus dem Eskurial von Hermann Knust**, Tubingen, 1879, pp. 307-517.

(٤٩) انظر مننذث بيلايو : **أصول الرواية**، ٩٥/١ـ٩٦.

(٥٠) عن بدرو ألفونسو المذكور ومجموعته القصصية **محاضرات الفقهاء Discipline Clericalis** انظر دراستنا بالاشتراك مع سهير القلماوى: **أثر العرب والإسلام فى النهضة الأوربية**، ص٤٧-٥٠.

(٥١) كان هذا الشاعر ... لأرغونى، وهو صاحب المقطوعات التى مدح فيها الرسول (صلى الله عليه وسلم) وفند العقيدة الكاثوليكية.

(٥٢) حول لوبى دى فيجا ومسرحه انظر دراستنا **لوبى دى فيجا ومسرحياته: فوئتى أوبيخونا وقائد أوكاليا وكلب البستانى**، فى مجلة تراث الإنسانية، القاهرة ١٩٦٦.

(٥٣) المسرحية منشورة فى المجلد الثلاثين من مجموعة أعمال لوبى دى فيجا المسرحية الكاملة، وهى المسرحية الثامنة عشرة من هذا المجلد ص٢٠٥ـ٢٧٣.

شهـــرزاد
وتطـور الـــرواية الفرنسية من الكلاسيكية إلى الرمزية

هيام أبو الحسين *

يجمع مؤرخو الأدب الفرنسي على أن العصر الذهبي للمسرح هو القرن السابع عشر؛ فيه ظهر العمالقة من منظّرين ومؤلفين ، بنوا صرحا شامخا لا تهاون فيه ولا انحراف عن «تقاليد» وضعوها نقلا عن الكلاسيكيين القدامى أمثال سوفوكليس ويوريبيدوس وأرسطاطاليس.

أما بالنسبة إلى الفن الروائى، فالأمر جدّ مختلف . فهذا النوع الأدبى لم يبلغ أوج عظمته إلا فى القرن التاسع عشر. وحتى القرن السابع عشر ـ بل إلى ما بعده ـ ظلت كلمة «رواية» ومرادفاتها تطلق على أنماط سردية متنوعة الشكل والطول والمضمون، توحى بأصل مجهول، يختلف عن المألوف فى التراث الكلاسيكى المنقول الذى تعتبر فرنسا نفسها وريثة شرعية له، والذى لم يخلف لنا فى هذا المجال «نماذج» يشار إليها بالبنان أو قواعد ومعايير «تحكم» الكتّاب مثل تلك التى وضعها فى مجال المسرح أرسطو وهوراس.

كان من الطبيعى، والحال هكذا، أن يتساءل مؤرخو الأدب والمقارنون بالذات عن أسباب هذه الظاهرة ، وأن يعودوا إلى عصر النهضة ، ومقومات حركة «الهيومانيزم» ؛ تلك الطفرة فى العلوم الإنسانية، بل والمعرفة بشكل عام، التى «استوعبت» بطريقة مباشرة أو مستترة روائع التراث الشرقى والإسلامى، مما حدا بعالم مثل جارودى إلى الدعوة لإعادة تقييم «النهضة» التى لم تبدأ ـ فى رأيه ـ بإيطاليا فى القرن السادس عشر، بل فى الأندلس إبان القرن الثالث عشر! (انظر الإسلام فى الغرب ـــ المقدمة).

ونحن ، إذا رجعنا بدورنا إلى «أهم» ماقيل عن الفن الروائى و«مصادره» ، نجد أستاذنا رينيه إيتيامبل يؤكد أكثر من مرة فضل «الشرق» وأسبقيته على «الغرب» فى مجال «الحكى» ، ويستند ـــ ضمن مراجع أخرى ـ إلى رأى العالم الموسوعى كمود سوميز Saumaise (١٥٨٨ ـ ١٦٥٣) ، المتخصص فى فقه اللغات القديمة (اليونانية واللاتينية) والعربية والعبرية والفارسية، القائل بأن فنّ

* أستاذ الأدب الفرنسى الحديث والمقارن، كلية الآداب بجامعة عين شمس.

السرد ولد فى الشرق أو على الشاطئ «الآخر» للبحر المتوسط على وجه التحديد، ومن تلك البلاد نقله إلى «روما» الإغريق، ومنها إلى بقية أوروبا . ويضيف دانيال هوييه Huet (١٦٣٠ ـ ١٧٢١) الذى كان من المهتمين بعلوم الطبيعة والجغرافيا والملاحة أن الفرنجة تعلموا من العرب فن «القصّ» القائم على السجع والنظم والإنشاد، فقلدته بلاد الغال بوضع القوافى والبحور والأوزان، وكتبت «نظما» حكايات الفوارس والأبطال مثل «فرسان المائدة المستديرة» والإسكندر الأكبر ورولان.

وبالنسبة إلى (ألف ليلة وليلة) على وجه التحديد، يرجع المستشرق المعاصر شارل بلا Pellat فن السرد إلى أصل عربى، قائلا إن العرب فى الجاهلية كانوا «يحكون» أساطير يدور معظمها حول الأوثان، اختفت مع ظهور الإسلام، ثم تسللت إلى (الليالى) فى صور مغايرة ، وتسربت بعد ذلك إلى الأندلس. ويستند شارل بلا إلى كتاب خلفه «مقارنى» (١٥٩٢ ـ ١٦٣٢) يفيد أن (الليالى) كانت معروفة فى أيبريا وإيطاليا؛ نرى أثرها فى (كتاب الدّواب ـ Le livre des Bétes) للأندلسى رامون لول R. lulle (١٢٣٥ ـ ١٣١٥) وفى كتاب (الديكاميرون ـ Le Decaméron) للأديب الإيطالى بوكاشيو (١٣١٥ ـ ١٣٧٥). ويدعونا بلا للبحث عن أثر القصة ـ الإطار لـ (ألف ليلة وليلة) فى حكاية «Le Novella d'Astollo» للأديب جيوفانى سيركامبنى «Sercambi» (١٣٤٧ـ ١٤٢٤) وفى «أورلندو الغاضب» لأديب عصر النهضة لاريوست L'Arioste ،كما يشير إلى أن هذا التأثير العربى لم يقتصر على جنوب أوروبا بل نجده أيضا فى إنجلترا لدى جيفرى شوسر (١٣٤٠ ـ ١٤٠٠) وشكسبير (١٥٦٤ ـ ١٦١٦).

ازداد انتشار الحكايات ذات الأصل الشرقى والعربى وتأثيرها بعد سقوط غرناطة (١٤٩٢)، واشتداد الحروب الطاحنة التى بليت بها أوروبا فى القرن السادس عشر. اكتظت الطرق بالنازحين والمشرّدين من أمثال أهالى حى «البائسين» فى غرناطة ممن حملوا فى ذاكرتهم حكاياتهم «المولّدة»: تتضمن أساهم وسخطهم أو رغباتهم وتطلعاتهم، أبطالها من «المهمشين» (إن صح لى أن أستخدم هذا التعبير)، سلالة الشطار العرب والطفيليين، الذين تحوّلوا مع الزمن الردئ إلى متسولين وقطاع طريق، تستضيفهم الأديرة وتتلقفهم السجون. لكن ما إن يعودوا إلى الحياة الطليقة حتى تنطلق ألسنتهم السليطة «تروى» تجاربهم المريرة، وفى الحكى والوصف تنديد بالخداع والفساد والمكر. هؤلاء هم أبطال «البيكارو» الذين يرجعهم شارل بلا إلى أصل عربى أيضا ، والذين سيكون لهم شأن أى شأن فى أدب عصر التنوير عندما يلتقون بأجدادهم أبطال (ألف ليلة وليلة)، وقد اصطحبهم إلى فرنسا المستشرق أنطوان جالان (١٦٤٦ ـ ١٧١٥) شريك هيربولو Herbelor فى تشييد صرح «المكتبة الشرقية» التى تحولت فى القرن الثامن عشر إلى مصدر للإلهام والوحى، وصاحب أول ترجمة فرنسية لليالى شهرزاد (١٧٠٤ ـ ١٧١٣)

ظهرت حكايات الملكة شهرزاد فى وقت كانت تحتل فيه المرأة مكانة عاليةً فى الحياة الثقافية بشكل عام، حتى إن أنطوان جالان أهدى ترجمته للمركيزة «أوه» إحدى رفيقات دوقة بورجونيا. كانت الصالونات الأدبية التى تمتلكها سيدات الطبقة الراقية مكانا للتعارف والتقييم والشهرة ونشر الفكر الجديد، بل إنها كانت تتحكم فى معايير التذوق... وكانت منهن من تكتب الأشعار وتقرأها على المترددين عليها، وتساهم فى حركة الترجمة مثل مدام داسييه مترجمة هوميروس، والكونتيسة دولنوا d'aulnoy التى اشتهرت فى مجال كتب الأطفال، كما برعت المرأة بالذات فى أدب المراسلات الذى اقترب من نوعين أدبيين سيكون لهما شأن فيما بعد؛ هما السيرة الذاتية والرواية. وفى مجال الرواية، على وجه التحديد، أصدرت مادلين دو لافييت La fayette

(١٦٣٤ ـ ١٦٩٣) روايتها الشهيرة (أميرة دو كليف La Princesse de cléves) عام ١٦٦٨، فاعتبرت هذه القصة التى تعتمد على النفس وتصوير الحياة فى البلاط وقصور النبلاء باكورة الرواية فى مفهومها الحديث ومثلا حاولت أن تحتذيه أخريات، لكن كتاباتهن ظلت حبيسة الأدراج أو نشرت تحت أسماء مستعارة. لهذه الأسباب يقرّ المؤرخون بدور المرأة فى الترويج لهذا الفن «الوليد». فالمرأة فى نظرهم أشد اهتماما بحكايات الحب والغرام وأكثر تصديقا لشطحات الخيال..! وأيا كان الأمر، فقد كان شغف المرأة بهذا الفن من الأسباب التى ساهمت فى ذيوع وانتشارحكايات شهرزاد.

صدرت ترجمة جالان أيضا فى أعقاب معركة «القديم والجديد» التى قادها الرافضون لهيمنة تراث ماقبل التاريخ، الداعون إلى الأخذ بنماذج أكثر عصرية من الكتابات الكلاسيكية. ونحن هنا لسنا بسبيل حصر كل ما جاءت به (ألف ليلة وليلة) من «جديد»؛ خاصة أن جالان لم يترجم سوى ثلث الحكايات المخطوطة التى جلبها من الشرق، وما ترجمه «فرنسه» ليضمن نشره: طهره مما يخدش الحياء، وأخضعه لمعايير الذوق واللياقة ليتمشى مع مقتضى الحال، وحرص على الجمع بين «التثقيف والترفيه»؛ تلك القاعدة الأساسية التى تقابل ما نسميه «النافع الجميل». واستراتيجية الترجمة ـ بل التجديد بشكل عام ـ تقتضى وجود تربة مهيئة لاستقبال هذا النتاج «الغريب». وانطلاقا من هذا المفهوم نجد جالان يستبعد الشعر تماما من ترجمته لصعوبة صياغته طبقا للأوزان والبحور، كما يحرص فى اختياره للحكايات التى ينقلها على إعطاء الأولوية لتلك التى يعلم سلفا أنها ستلاقى هوىً فى النفوس؛ وهى حكايات الرحلات والسحرة والجان. كان القرن الثامن عشر بما فيه من تطلع إلى المعرفة ومعاناة اقتصادية يرنو إلى تلك البلاد النائية الفنية بثرواتها الطبيعية. كان هناك بعض الحكايات عن القراصنة والمكتشفين للعالم الجديد، وعن ثروات آسيا التى تنهبها بريطانيا العظمى، وعن أفريقيا التى تحولت إلى مصدر للعبيد يثرى من ورائه تجار الرقيق من «النبلاء» الفرنسيين المفلسين. ولكن أنىّ لهذه الحكايات أن تضارع مغامرات السندباد! أما خرافات السحرة والجان، فقد كان لها جمهور غفير رغم «عقلانية» العصر، بل ربما بسببها! لذلك نرى جالان يخصص ثلثى ترجمته للسحر والخوارق، فهذا النوع من الحكايات ـ طبقا لإحصائية قامت بها مارى لويز ديفرينوا Du-frenoy ـ يشغل ٩٤٠ صفحة من إجمالى صفحات الطبعة الأولى التى بلغت ١٤٧١ صفحة من القطع الصغير. لكن حكايات الجان المترجمة كانت تحوى الكثير من الجديد بالمقارنة بمثيلاتها سليلة التراث الأوروبى القديم. «الجن» فى القصص الأوروبية أكثر تعقلا وأقل تحركا من عفاريت الشرق، فهم لا يعرفون بلادا غير بلادهم، وعندما يتدخلون فى حياة البشر يتصرفون بعقلية «ديكارتية» كان القرن الثامن عشر قد بدأ يضج منها، خاصة بعد جوّ التزمت المطبق المقبض الذى ساد فى أواخر حكم لويس الرابع عشر (١٦٤٣ ـ ١٧١٥). قصص السحرة والجان التى نشرها جالان ينصت أبطالها لنداء القلب وقلما يرضخون لصوت العقل، تترك الإنس والجان على سجيتها وترفض اعتبار الحياة وادياً للتكفير والآلام ـ وهذه الرؤيا للكون والحياة كان لابدّ أن تلقى هوى فى نفوس تطالب بشكل متزايد أن تعتمد المعرفة على الحواس والتجربة. أضف إلى ذلك أن عمليات السحر المعقدة فى القصص العربية الحافلة بالطلاسم والتعويذات و«التعزيمات» تسخر من قواعد الوضوح والشفافية التى كان قد ضاق بها الإبداع، وأخيرا، فإن جميع الحكايات بلا استثناء تشترك فى عنصر مهم هو خاصية «التغريب» سواء فى الزمان أو المكان: فهى تنقل القارئ إلى بيئات تاريخية وجغرافية وثقافية واجتماعية غريبة عليه، فتشبع لديه التعطش لمعرفة المجهول، ولكنها ـ على المستوى الأدبى ـ فتحت المجال للخيال و«المزايدات» التى عرف كيف يوظفها أمثال

مونتسيكو وفولتير. لقد كتب الكثير عن (الخطابات الفارسية) ـ ١٧٢١ ـ للأديب الفيلسوف مونتسيكو (١٦٨٩ ـ ١٧٥٥) حتى صارت أشهر من أن تعرف. ومع ذلك فهناك بعض نقاط يجدر بنا أن نلفت إليها الانتباه. لم يكن مونتسيكو أول من أفاد من انتعاش فنّ المراسلات فى العصر الكلاسيكى ليقوم بتوظيفه فى «تبليغ» رسائل فكرية على ألسنة شرقية، بل سبقه إلى ذلك إيطالى من فرنسا يدعى باولو مارانا Marana، مؤلف (الجاسوس التركى) عام ١٦٨٤، وقد ترجمت إلى الفرنسية عام ١٦٩٧ الخطابات التى كان يرسلها من باريس إلى الباب العالى هذا الجاسوس المزعوم، ولاقت نجاحا لما فيها من نقد المؤسسات وسخرية «ظاهرية» من بعض عادات تركية كانت شائعة فى ذلك الوقت. أما كتاب مونتسكيو الذى ظهر بعد ترجمة جالان، فقد جاء أكثر جرأة وثراء، وأجمل صياغة، نظرا لما يتمتع به هذا المفكر الأديب من موهبة وثقافة جعلته يصبح رائدا فى فن الهجاء عبر المراسلات. لكن الأهم من ذلك بالنسبة إلينا أنه اتخذ من بلاد الفرس الإسلامية المعاصرة مادة للتأمل و«المقارنة» بين الحضارات. فإلى جانب تصوير الولائم والعادات والبذخ الشرقى والحريم ـ وهى «تابلوهات» أمدّته بها (ألف ليلة) ـ نجده يعتمد على «المفارقة» فى إثارة موضوعات حساسة ترتبط بالدين والتقاليد والقوانين والنظم التأسيسية. وهو، فى مقارنته بين المحاسن والمثالب هنا وهناك، يقدم من وحى الإسلام نظريات جديدة تتعلق بالإخاء والمساواة، وهو الأمر الذى تنبهَّ إليه بول فرنيير Verniére فى دراسته عن (مونتسكيو والعالم الإسلامى) بوردوه ١٩٥٦، مشيرا إلى أن الكثير من الموضوعات التى ناقشها مونتسكيو فى كتابه المرجعى (روح القوانين) ١٧٤٨، قد تناولها من قبل فى (الخطابات الفارسية) تحت ستار من المزاح والتهريج. ونضيف بدورنا أن (ألف ليلة وليلة) قدمت للمؤلفين والمفكرين مادة شرقية غنية من الناحية الفنية والجمالية، استغلت أحيانا ضد الإسلام مثلما حدث فى مسرحية (محمد) ١٧٤٢، التى نفث فيها فولتير سمومه ضد الأديان، لكنه أخذ من القصص العربية شخصية البطل المسافر الذى تلقى به المقادير فى بلاد العجائب فيندهش ويراقب: تثير «سذاجته» ضحك السذّج وترضى غرور المتعالين، ، ولكنها فى الواقع تنبّه الواعين إلى قضايا جوهرية نجدها فى الكثير من الرحلات الخيالية التى تفتق عنها ذهن ڤولتير وفى حكاياته الفلسفية ذات العناوين الشرقية .

كان ڤولتير من أكثر الفلاسفة الأدباء الذين استغلوا ولع القراء بـ (ألف ليلة وليلة) لنشر أفكاره التقدمية تحت أسماء شرقية مثل رواية (صادق Zadig ـ ١٧٤٧، المهداة إلى الأميرة «شيرا» التى يذكرنا اسمها بالملكة شهرزاد، و (سميراميس ـ ١٧٤٨) ، و (ميمنون ـ ١٨٤٩) ، و (أميرة بابل ـ ١٧٦٨) التى يقوم فيها ڤولتير بتصفية حساباته مع منافسيه!... وحكايات أخرى كثيرة يضيق عن ذكرها المجال ، ولكننا اخترنا من بينها قصة قصيرة «مركّزة» ذات مذاق خاص هى «العالم كيفما يسير» (١٧٤٧).

تدور أحداث هذه القصة حول زيارة أحد «الجان» لمدينة «برسيبوليس» مبعوثا من قبل رئيسه المنوط بمراقبة سير الأمور فى «آسيا العليا». وقد بلغته عن أهالى برسيبوليس أخبار يندى لها الجبين . والمطلوب من المبعوث هو التحقق بنفسه مما يدور ، ورفع تقرير إلى المسؤول ، ويتحدد على أساسه مصير المدينة الفاسقة الجميلة: فإما الاكتفاء بعقاب المذنبين أو فناء الجميع!

هبط المبعوث، المدعو «بابوك»، وادى «سنار»، ممتطيا «جمله»، يحيط به خدمه، فكان أول مارأته عيناه جيش الفرس على أتم استعداد لملاقاة جيش الهند ، فلما سأل عن السبب ظهر العجب: أحد العسكر أجاب باستغراب «وفيم يعنينى سبب القتال: مهنتى أن أقتل وأُقتل لأعيش» ، ثم ينصحه أن يستفسر عن سبب القتال من أحد الضباط، لكن الضباط أيضا لا يعلمون أكثر من

العساكر الصغار. وأخيراً يصل بابوك إلى أحد القواد الذى يخبره أن المعركة شجار وقع بين «خصيّ» ملكة الفرس ووكيل تاجر هندى !.. تدخل الوزراء كل يدافع عن «سيده» واحتشدت القوات ، واحتدم قتال يدور منذ عشرين عاما يحصد الأرواح بالمئات والآلاف . شاهد بابوك ضحايا المذبحة المرعبة يجهز عليهم رفاق السلاح من أجل غنائم تافهة، أو يلقى بهم فى مستشفيات يلقون فيها حتفهم بسبب الإهمال . الوزراء يدّعون أن «الحرب من أجل سعادة بنى الإنسان»، ولكن كيف يتأتى ذلك إذا كانت الحرب فى نظر المقاتلين هى إما «الشراء» أو «الموت الزؤام» ؟ ما أكثر التناقضات ! يقول ڤولتير هناك قواد يتميزون بالنبل والشجاعة والشهامة «فكيف يمكن لهؤلاء الناس أن يجمعوا إلى هذا الحد بين السمو والوضاعة، بين الفضائل والجرائم؟» .

انتهت الحرب بلا هزيمة ولا انتصار، وأعلنت حالة السلام، «وحمد بابوك ربّه!» على سلامة برسيبوليس، وقرر أن يتابع تجواله بها ليتفقد أحوالها. يدلف «بابوك» من باب المدينة القديم الذى يفضى إلى حيّ الفقراء والمساكين: المعبد ــ المدفن يضم رفات الموتى وأحياءً ممزقين بين الرغبة فى المتعة والرهبة والخوف من عذاب القبر . ما أبشع هذه الصورة وما أبعدها عن ذاك الحيّ الآخر: حى الأثرياء، حيث دعى لتناول العشاء ؛ هنا القصور الفخمة والجسور الجميلة ، والحدائق الغنّاء، والنساء الخليعات. ويسرّ بابوك لنفسه أن برسيبوليس هذه لابد أن تحلّ عليها اللعنات! لكن جولة بابوك فى أحياء العاصمة لم تنته بعد، هاهو يلتقى بأحد القضاة: شاب فى الخامسة والعشرين يجهل أبجدية القانون ، «اشترى» له أبوه الثرى هذا المنصب الرفيع! ويرتاع الجنى من هذا الظلم والإجحاف الذى بلغ مداه؛ فمن «يشترى» القضاء «يبيع» الأحكام!

يشعر بابوك بالأسى والحيرة ، فهو لا يريد ضياع هذه المدينة الجميلة، ولابد أنه واجد فيها من يقوم بأعمال جليلة تشفع لها عند رئيسه حين يقدم له تقريره.

ويقرر الجنى أن يذهب لزيارة العلماء الكبار وأهل الدين الكرام، الممسكين بمفاتيح الحكمة، الزاهدين فى متاع الحياة، فإذا به يجدهم فى البذخ يرفلون، ويكيدون أحدهم للآخرين. وعلى «كبيرهم» يتآمرون. ويرتعد بابوك من هول الصدمة؛ لقد أصاب الجنون دعاة الزهد والحكمة، ولاشك أن الرئيس المسؤول عن شؤون آسيا العليا لديه ما يكفى من المبررات للقضاء على أمثال هؤلاء ..!

يعود بابوك أدراجه ويحاول الترفيه عن نفسه بقراءة أحدث ما ظهر من الكتابات ، كما يدعو للعشاء بصحبته بعض الرفاق من أصحاب الأقلام والأدباء لكنه سرعان ما يضيق بهم : كل يسعى للوقيعة بغيره ... هذا يطلب منه القضاء على أحد النقاد ، وذاك يطالب بأن تختفى من الوجود تلك «الأكاديمية» التى تصرّ على رفضه! العام تلو العام !

وما كان لڤولتير أن يختم هذه اللقاءات دون أن يتعرض للوزراء . جلس بابوك عمدا مدة ساعتين فى قاعة الانتظار ليسمع ما يدور من حديث عن الوزير، ثم قابل هذا «المسؤول» التعيس فرثى لحاله وقال لنفسه : إذا كان هذا الرجل قد أتى من الأعمال ما يستحق العقاب، فلا داعى للإعدام ويكفى لعقابه أن يظل فى مكانه !

هذه بعض مشاهد مما رأى «بابوك» فى عاصمة بلاد الفرس ، ولا يمكن للعين الواعية أن تخطىء مدى التطابق بين «باريس» و «برسيبوليس»، لكن العاصمة الجميلة لن تزول من الوجود، يشفع لها ممن يسكنها : نساء على درجة عالية من «الشهامة»، ورجال مال يضعون ثرواتهم فى خدمة البلاد، وحكماء يفضلون البعد عن الغوغاء : يحكمون العقل لا الحرف، ويعرفون أنه «فى كل زمان ومكان ، وفى كل الأنواع ، الغثّ كثير ، والجيّد نادر».

تلك القصة من بين الحكايات التى كان «يقرؤها» ڤولتير على دوقة دومان وحاشيتها فذاع صيتها، وأضافوا

إليها «مشاهد» أخرى نسبت إلى بابوك، بل إن بعض الأقلام الهجائية التي كانت تنشر مطبوعات مجهولة الهوية أصدرت سنة ١٧٨٩، عام اندلاع الثورة الفرنسية (عودة بابوك إلى برسيبوليس)، وهكذا أصبحت الحكاية «الشرقية» الهجائية خبرا روائيا مفتوحا مرناً يستوعب الإضافات ويبلغ للقراء نقد الثوار ودعاة الإصلاح.

أثارت حكايات شهرزاد الإعجاب بشكل عام، ولكن هذا الإعجاب في حد ذاته أثار حفيظة بعض الشوفينيين، حتى إننا نرى أحيانا انقساما في الأسرة الواحدة بين المعجبين والساخطين، كما هو الحال بالنسبة إلى أنطوني هاملتون (١٦٤٦ ـ ١٧٢٠).

كان هاملتون يتردد على قصر دومان، وهو من القصور التي تحمست لقراءة (ألف ليلة)، وكان يسخر من هذه الحكايات التي يجد أنها تفسد الذوق وتستخف بالعقل، فتحدته «الدوقة» أن يكتب شيئا من النوع نفسه. قبل الكاتب الأيرلندي هذا التحدي وصاغ في فرنسية أنيقة «حكاية الحمل» و «قصة زهرة الشوك»، وفيهما يسخر من شهرزاد وشهريار، وهو في الوقت نفسه «يقلد» مغامرات أبطال (ألف ليلة) الذين يتحولون من إنس إلى حيوانات وبالعكس، وبعض الشخصيات النسائية الفريدة مثل «الست بدور» التي ألهبت خيال الفنانين الفرنسيين، خاصة الرسامين.

وإذا كان هاملتون قد «قلد» (ألف ليلة) من قبيل «التحدّي»، فإن شاباً من الجيل الثاني في أسرته هو وليم بيكفورد قلدها عن إعجاب واقتناع حين كتب قصة الخليفة الواثق بالله تحت عنوان (Vathek ـ ١٧٨٢) التي تنازعها الأدبان الفرنسي والإنجليزي.

تقع حوادث القصة في بغداد في قصر الخلافة الذي كثيرا ما حدثتنا شهرزاد عن بذخه ولياليه الحافلة بالسمر والطرب. لكن «الواثق» عازف عن مهام الحكم عاكف على جلسات الشعوذة والسحر وتحضير الجان، تشاركه في هذا الهوس أمه ومجموعة من النساء الجميلات. وإذا كانت قراءة القصة تبرهن بلاشك على تأثير (الليالي) العربية في تكوين اللورد بيكفورد الذي درس العربية والفارسية، فإن هذا الكاتب يضيف في تصريحاته «مصدرا» آخر لكتابه، أخذه من الواقع المعيش. فالقصة حسبما يقول هو قصر «فونتيل» الذي كان يسكنه مع أسرته في سان جرمان، وجميع النساء «بورتريهات» لسيدات القصر وصفاتهن الحميدة أو السيئة، وإن كان قد «بالغ فيها عن قصد»، و «أضفى الطابع الشرقي على كل شيء». ثم يضيف «كنت أحلق في الخيال على جناح طائر «الرخ» العربي القديم، بين الجن والسحر وقد انقطعت صلتي تماما بعالم الإنس».

هذه الرواية تجمع بين التأليف والتقليد، بين الخيال والواقع، تصف تابلوهات فنية، وتتلاعب بالمشاعر: اللهو والعبث في ردهات القصر؛ والرعب يسود في حضرة «إبليس» حين يطلق البخور والعطور وتتلى التعاويذ، وتتراقص ألسنة النار «المقدسة»، وتحتبس الأنفاس في انتظار وصول «الأرواح» لتحرر «الحالمين» من قيود الزمان والمكان.

ظهر الكتاب في باريس ولوزان عام ١٧٨٧، أي حينما كانت فرنسا على فوهة بركان الثورة! فكأن ليالي «الواثق» الخانقة المرعبة تصوير للغليان الذي يحسه قبل غيره الفنان!

لاحظنا في الأمثلة السابقة أن أحداث القصص المستوحاة من الشرق تدور بشكل خاص في بلاد السند والهند والفرس وأحيانا تركيا: فقد كان القرن الثامن عشر عصر التركيز على آسيا، خاصة بعد أن احتلت إنجلترا الهند وكانت تضم حينذاك ما نسميه الآن الهند وباكستان والبنغال، وبقية إمبراطورية المغول التي وحدّها الملك أكبر حفيد تيمورلنك. ولما كانت فرنسا تتطلع بدورها إلى تأسيس إمبراطورية في الشرق فقد حدثت

متابعة عن كثب لما يدور فى إنجلترا بشأن الهند؛ حيث كان الإسلام الدين السائد (إلى جانب البوذية والبرهمانية) منذ القرن العاشر الميلادى . وحدث تنافس وتكامل غير إراديين بين البلدين فى دراسة التراث الإسلامى، خاصة التراث الشفهى المنقول الذى يعبر بشكل تلقائى عن عقلية الشعوب التى يعمل الكبار للسيطرة عليها، وتسابق الرحالة فى شراء المخطوطات دون تمحيص أو انتقاء مما أدى إلى اكتشاف كنوز ثقافية خفية لم تكن تخطر لأحد على بال . وكان أن تأسست عام ١٧٨٤ «جمعية كلكتا» وأخذت على عاتقها إجراء أبحاث عن كل ما تجده فى الهند فى مجال التشريع والفلسفة والأدب واللغات . وسمعنا الشاعر الأديب وليم جونس (١٧٤٦ ـ ١٧٩٤) ـ وهو أيضا من رجال القانون البارزين ـ يشيد بالفائدة الأكيدة التى يحققها الغرب بمعرفة الفقه والتشريع الهندوكى والإسلامى . جاء ذلك فى خطاب ألقاه جونس فى «الجمعية الآسيوية للبنغال» عام ١٧٨٥، ولاقى صداه لدى أقرانه الفرنسيين الذين كانوا يكثرون التردد على إنجلترا خاصة وقت اشتداد الأزمات بينهم وبين الرقابة على المطبوعات! ومن كلكتا والبنغال جاءت مجموعة من الحكايات، بعضها بالأوردية والآخر بالعربية ومخطوط لـ(ألف ليلة وليلة) يضم نصوصا كان قد قيل إن جالان ترجمها «من الذاكرة» نظرا لعدم العثور على أصلها العربى فى مخطوطه.

انتهى القرن الثامن عشر ـ كما نعرف ـ بسقوط الملكية ومعها المدرسة الكلاسيكية، وبدأت الرومانتيكية تفسح المجال للحب والخيال ـ وما أكثرهما فى ليالى شهرزاد ..! ظهر على مسرح الأحداث نابليون بونابرت ومعه حلمه الكبير : اقتفاء أثر الإسكندر الأكبر ويوليوس قيصر والاستيلاء على مصر وتكوين إمبراطورية من الفرات إلى المحيط ..! ولا بأس من ضم «الهند والصين» حسب قول المؤرخين . بدأ الاستعداد حربيا وعلميا لغزو البلاد الإسلامية، وكان من بين الإجراءات الإيجابية إنشاء «مدرسة اللغات الشرقية الحية» فى باريس عام ١٧٩٥ التى أدخلت فى برامجها نصوصا من (ألف ليلة وليلة)، وساهم أساتذتها وخريجوها فى حركة نقلها ليس فقط إلى الفرنسية بل إلى الكثير من اللغات الأوروبية الأخرى. وظهرت ترجمات متفرقة تنقل النص «بالكامل» دون حذف أوتهذيب، هكذا يريد العصر، يريد أن يعرف «على طبيعتهم» «أهل» هذا النص . دخلت (ألف ليلة) فى نسيج الثقافة الفرنسية وأصبحت جزءا لا يتجزأ من «الحساسية الجديدة» وانتقل مركز الثقل من آسيا إلى مصر بعد عودة علماء الحملة إلى باريس، محملين بالصور والخرائط والمخطوطات والآثار . وترنم عشاق الشرق ـ ومنهم تيوفيل جوتييه (١٨١١ ـ ١٨٧٢) ـ بالقاهرة «ذات الألف مئذنة» التى عشقها قبل أن يراها ، فالأذن تعشق قبل العين أحيانا، وهذا المثل ينطبق على الكثيرين من عشاق مصر الفرنسيين الذين وقعوا فى هواها قبل أن يأتوها متيمين.

كان تيوفيل جوتييه أول من فكر فى مصير شهرزاد «الراوية» بعد (ألف ليلة وليلة)، كما لو كانت الخاتمة التى اختارها «الشاعر» العربى غير مقنعة: وهل يستطيع شهريار أن يسلو الحديث المباح الذى اعتاد سماعه كل ليلة طيلة ما يقرب من ثلاثة أعوام؟ فى «الليلة الثانية بعد الألف» (١٨٤٢) هبطت شهرزاد باريس ومعها دنيازاد واتجهت إلى بيت تيوفيل جوتييه مستنجدة: نضب معين قصصها ومازال سيف الجلاد يتهدد رأسها . ويهب جوتييه لنجدتها ويحكى لها «قصة الشاعر محمود بن أحمد مع الجنية». وهى قصة داخل قصة، تحاكى حديث شهرزاد شكلا ومضمونا أيضا. تدور القصة فى القاهرة، وتتلخص فى أن إحدى بنات الجان عشقت الشاعر المصرى فقررت أن تهبط من عالمها العلوى إلى عالمه الأرضى، أخذت تتنقل من مكان إلى مكان، تتبدّى له فى صور مختلفة ومناسبات شتى. فى أول مرة كان

سائرا بأحد الشوارع، وإذا بموكب مهيب يعترض الطريق فيتوقف الجميع . رأى محمود أمامه جملا يتهادى فوقه هودج مسدل الستائر. كان الحر شديدا، وستائر الهودج منفرجة قليلا، فوقعت عينا الشاعر على وجهها الوضّاء، وحين استعلم عن ربة الحسن والجمال عرف أنها الأميرة عائشة «بنت السلطان» . اعتكف محمود في داره واستسلم لقدره؛ فالمحبوبة رفيعة المكانة صعبة المنال. بث شكواه لشعره، أبياتا رومانتيكية حزينة، وأنات وحسرات. وفي إحدى الليالي الصافية كان مسهدا كعادته، يرقب النجوم الساطعة، ويحكي للقمر عن همه وغمه، وإذا بصياح يصم الآذان، وضربات مطرقة ترج الباب .. وصوت نحيب يفتت الأكباد .. فتح محمود للزائر اللاهث فإذا به أمام صبية «وردية» تتوسل إليه بصوت رخيم ودمع غزير أن ينقذها من جيش عبيد يطاردها ليعيدها قسرا إلى سيدها! يرق لها قلب محمود فيأويها في داره ؛ وتتفانى الجارية في إرضائه: تطربه بعزفها وغنائها ، وتهدهده بقصصها وأشعارها وتنير الدار ببهائها. وعندما تتأكد من مشاعره تبوح له بالسر : فما هي إلا أميرة من بنات الجن ، سعت للقياه : وأخذت صورة عائشة بنت السلطان التي لمحها الهودج؛ ثم صورة الجارية الهاربة التي فتح لها بيته ثم قلبه .

هذه القصة اخترناها عمدا لأن صاحبها يمثل مدرستين : المدرسة الرومانتيكية التي تربى فيها برفقة جيرار دو نرفال وفي محيط فيكتور هوجو، ومدرسة الفن للفن وهو يعتبر من أوائل المبشرين بها قبل أن يصبح من أعلامها . كما أنها «ثمرة» تطعيم الثقافة الفرنسية بلياليبنا العربية؛ تشهد بذلك عناصر القصة المزدوجة أو المركبة، ونسيجها الفسيفسائي. البطل «مزدوج» فهو جوتييه عاشق الشرق، وقرينه «الشاعر» محمود ابن هذا الشرق المعشوق؛ وشهرزاد رمز مركب: هي ملكة الإنس والجان ، و«ربّة» الشعر، جاءته تناجيه في وحدته، ليس من الأوليمب، بل من «تركيا»، فهكذا أرادها جوتييه كي تجمع في شخصها أفضل ما يميز بنات الإمبراطورية العثمانية المترامية على اختلاف أجناسهن : فهي شهرزاد (ألف ليلة) ، وهي الأميرة المصرية «بنت السلطان» ، وهي الجنية ذات المواهب الخارقة؛ لمساتها شفاء، وحديثها ترياق، وصوتها نغمات ، وأنفاسها عبير الورد والريحان. والقصة «لوحات قلمية» ، حسب تعبير ذلك الأديب الرسام : صور شرقية استمدها من قراءاته وخياله، وروايات أصدقائه، والمعارض التي كان يقيمها حينئذ في باريس «الرسامون المستشرقون» أمثال دولاكروا وماريلهات. وقد طبق جوتييه هذا الأسلوب في «البورتريهات» ؛ وتصوير الدار الشرقية، بما فيها من نفائس وطنافس جلبت من السند والهند أو الصين واليابان. وفي وصفه الشوارع والأسواق الآهلة بجمهور متعدد الملل والنحل والطبقات ، وحوانيت عامرة بما تجلبه قوافل التجار من كل البقاع ؛ مصر التي عشقها شاعر «البرناس» ، هي تلك الحصيلة الرائعة لحضارات تتابعت وتضافرت، صوّرها في روايات كتبها قبل أن يزورها مثل : (وجبة في صحراء مصر ـ Un Repas Au Desert d' Egypte) عام ١٨٣١ـ و (ليلة من ليالي كليوباطرة Une Nuit De Cleopatre ١٨٣٨ ـ و(قدم المومياء ـ Le Pied De Lamomie)عام ١٨٤٠ ؛ وأخيرا (رواية المومياء Le Roan De Lamomie) عام ١٨٥٨ ، التي تندد من طرف خفي بنهب الأجانب لآثار مصر ! ولكن مصر ظلت دائما في وجدانه مصر (ألف ليلة وليلة) . وهذا ما نطق به الشاعر حين جاء أرض النيل لأول وآخر مرة في حياته، وبعد طول اشتياق، عام ١٨٦٩ . يقول جوتييه وهو على مشارف العاصمة:

« كنا نقترب من القاهرة بسرعة، تلك القاهرة التي طالما تحدثنا عنها مع جيرار دو نرفال ، وجوستاف فلوبير، وماكسيم دو كامب، وكانت أحاديثهم تبعث فينا شوقا عارما لمعرفتها . كم من مدينة نتوق لرؤيتها

منذ الطفولة، نحلم سنوات بالعيش فيها، ترسم لها مخيلتنا صورة ساحرة لا تمحى .. حتى لو رأينا حقيقتها بأعيننا.. و«قاهرتنا» هى تلك التى بأنفسنا بنيناها .. بمواد من ألف ليلة وليلة أخذناها..» (انظر «الشرق، الجزء الخاص بمصر).

فى العام نفسه الذى ظهرت فيه «الليلة الثانية بعد الألف»، وُلد فى باريس سطيفان مالارميه Mallarme (١٨٤٢ ـ ١٨٩٨) رائد المدرسة الرمزية، وبفضله دخلت (ألف ليلة وليلة) مرحلة جديدة من حياتها فى الغرب. كان مالارميه ممن ثاروا على التيار الواقعى المتطرف الذى قاد إلى ظهور المذهب الطبيعى والإغراق فى تصوير الوجه الدميم من الواقع ، ويرى أن الأدب الفرنسى فى حاجة إلى دم جديد يمكن أن يستقيه من الآداب الأجنبية، خاصة الشرقية . وقد ضرب مالارميه المثل على ذلك بترجمة «إدجار آلن بو» ، وإعادة نشر (الواثق) فى طبعة فاخرة (١٨٧٦) ، وكتب لها «مقدمة» تعد مرجعية بالنسبة إلى تأثير هذا النوع من الحكايات منذ القرن الثامن عشر، «عصر القصة الشرقية» كما يسميه مالارميه؛ فقد تحولت تلك الحكايات إلى مصدر إلهام لكل من تناول الشرق بعد ذلك شعرا أم نثرا بدءا بتحفة لورد بايرون (١٧٨٨ ـ ١٨٢٤) «أسفار تشايلد هارولد» : ١٨١٢ ـ ١٨١٦ ـ ١٨١٨) ، وأشعار فيكتور هوجو، بل والروايات التاريخية مثل (رواية المومياء) التى أشرنا إليها من قبل ، وروايات فلوبير (١٨٢١ ـ ١٨٨٠) خاصة (سالمبو) عام ١٨٦٢، التى تصف حصار قرطاجنة ومعارك هانيبال.

كان مالارميه، من حيث هو أديب مترجم، يعمل على شرح ونشر مفهوم جديد للترجمة الأدبية؛ فهى نقد وتفسير، «قراءة» وإعادة كتابة. وإذا كان البعض يعتبر الناقد الذى يقرأ ما بين السطور وما وراء الكلمات «أديباً من الدرجة الثانية» فإن مالارميه يرى أن المترجم القادر على «تمثل» العمل الأصلى ـ ونقله نصاً وروحاً إلى لغة يملك ناصيتها ـ إنما هو أديب من الدرجة الأولى.

كان مالارميه يستقبل أصدقاءه ومريديه مساء الثلاثاء من كل أسبوع: يناقش ويوجه، يشرح هذا «المعلم» نظرياته الجمالية ومفهومه للأدب. وقد ينسى الحضور لينطلق فى «منولوج شعرى»، والكل صامت ينصت فى خشوع. بث حب الشرق وتراثه العريق البكر فى كثير من أصفيائه، نذكر من بينهم أناتول فرانس صاحب (تاييس) ـ ١٨٩٠، التى تصور بداية المسيحية فى مصر؛ وبيير لويس (١٨٧٠ ـ ١٩٢٥) الذى صوّر فى روايته (أفروديت) ـ ١٨٩٦ المجتمع السكندرى الهلينستى، وهنرى دو رينييه (١٨٦٤ ـ ١٩٣٦) الذى تصور نهاية دموية لليلة الواحدة بعد الألف ، فانتهت بقتل شهريار و«ترمّل شهرزاد» (١٩٣٠)!، وجوزيف شارل ماردروس (١٨٦٨ـ ١٩٤٩) الذى «ترجم» (ألف ليلة) بالكامل، واستلهم من الشرق جميع أعماله.

كان ماردروس المصرى المولد من أسرة فرنسية ذات أصول قوقازية؛ يعتز بمصريته ويتكلم العربية، ولم تنقطع صلته بالشرق إلا فى أواخر أيامه. عمل فى مستهل حياته طبيبا على ظهر السفن التجارية الفرنسية ، وزار معظم بلاد الشرق بما فيها الصين والهند. فى مصر وسوريا وشمال أفريقيا استمع للراوى و «الحكواتى» ونصّب نفسه «راويا» بالفرنسية ؛ (ألف ليلة وليلة) من منظوره حصيلة التراث الشفهى المنقول لهذا الامتداد الحضارى الذى يسمى «الشرق الإسلامى» الذى ذابت فيه الحضارات القديمة فاستوعبها دون أن يطمسها . وهذا التراث أثرته أقلام النساخ وألسنة الرواة على مدى العصور ـ أو انتقصت منه ـ حسب الجمهور . وقد تطوع ماردروس بجمع هذا التراث ونقله إلى الفرنسية، تحت عنوان (كتاب ألف ليلة وليلة) . اعتمد على النصوص العربية، وأضاف إليها ما وجده من ترجمات سابقة لنصوص تركية أو فارسية أو بنغالية .. إلخ، بل إنه «طعّم»

بعض الحكايات بتفاصيل واستطرادات استلهمها من الحكايات المصرية التى «فرنسها» ماسبيرو وماريت نقلا عن الهيروغليفية، وأدمج فى النص تفسيرات وتعليقات بشكل غير محسوس. وانطلاقا من هذه «المادة» الأولية «صاغ» ماردروس حكايات تستبعد التكرار الممجوج ويتمتع كل منها بوحدة فنية وتجانس واتساق كثيرا ما نفتقدها فى النص العربى «التلقائى» . لقد كان ماردروس يسترشد برأى «مالارميه» الذى شجعه على المضى فى عمله الأول هذا، وقدمه للناشر. واعترافا بفضله، أهدى ماردروس إليه الكتاب بالكامل عند صدوره فى ستة عشر جزءا من القطع المتوسط (١٨٩٩ ـ ١٩٠٤). إن مالارميه عاشق الحكايات الشرقية «أعاد كتابة» أساطير هندية كان قد سبق نشرها بالفرنسية فى «ترجمات عادية» ، فاستحالت بفضله إلى روائع أدبية! وأغلب الظن أن ماردروس اختار الدرب نفسه. وبالرغم من الاختلافات الكبيرة بين الأستاذ ومريده، فإن (ألف ليلة وليلة) التى تحمل توقيع ماردروس هى تأليف و«إعادة كتابة» تحمل الكثير من سمات المدرسة الرمزية : اللفظ الثرى بالمعانى المجازية والإيحاءات ، الألوان والظلال المعبرة ، موسيقى المقاطع بل والحروف التى استخدمها فى الشعر والنثر لإيجاد «قوافى داخلية» تتمشى مع السجع العربى ومع ما يسمى فى الفرنسية: «النثر المقفى» ؛ كتابة «فنية» تخاطب السمع والبصر وبقية الحواس؛ إبداع «فرنسى» من وحى شهرزاد يضم إنجازات العصر وتطلعات القراء : شهرزاد «تبدو» كأنها قرأت فرويد وكلود برنارد. الرحلات فى بلاد العجائب تتضمن «تفسيرات أنثروبولوجية» ، دفء الشرق وتناقضاته: حب المغامرة والتواكل، البذخ المفرط والفقر المدقع، نبضة الحياة التلقائية التى تفتقدها الحضارة الأوروبية، النضارة المتجددة التى تروى حنين القارئ للزمن الأسطورى ، ثم ـــ وهذه كانت من النقاط الخلافية الجوهرية ـ تضخيم الجانب الإباحى فى الليالى العربية، مما أثار سخط المستشرقين وحماة العفّة، وحماس الداعين للعودة إلى الفطرة.

الوجهة الأخرى التى أبرزها ماردروس هى الحب الصوفى : رحلة بعض أبطال (ألف ليلة) إلى جبل قاف، «مملكة الطيور التى يتربع على عرشها الشيخ نصر» ، حسن البصرى.. إلخ ، وقد ربط بينها وبين حكايات «رمزية» مترجمة من الأدب الهندى والبنغالى، وأشعار جلال الدين الرومى وفريد الدين العطار التى عشقها الرمزيون، والتى طعّم بها ماردروس «حكاياته» ؛ خاصة تلك التى نشرها بعد كتاب (ألف ليلة) وأهمها : (ملكة سبأ) ـ ١٩١٨ ؛ (جنة الإسلام) ـ ١٩٢٥، و (طائر العلياء) ـ ١٩٣٣ . بلقيس وسليمان والهدهد والجان يأخذون من (ألف ليلة) الجمال والبذخ والقدرات الخارقة، و«الجنة» تجمع بين تفاصيل مستقاة من القرآن وأخرى من (ألف ليلة)، ولكنها أيضا رواية شعبية من قبيل تلك التى تصورها الخيال الشعبى وحاك خيوطها حول الإسراء والمعراج وإن كان بطلها «صبيا» جمع بين الجمال والتقوى ، فاستحق هذه الرحلة، شأنه شأن «الأمير» الجميل فى (طائر العلياء) الذى يهجر عرشه وبلده بحثا عن «السيمورج» ؛ ذلك الطائر الأسطورى الشهير فى الأدب الصوفى الفارسى والهندى منه بشكل خاص.

إن النجاح «الأدبى» و «الفنى» الذى حظيت به كتابات ماردروس حولته (ألف ليلة وليلة) إلى «مصدر» من المصادر الإنسانية العالمية. ويكفينا الرجوع إلى الطبعات العديدة التى ظهرت تباعا لكتاب (ألف ليلة) ، والطبعات «المصورة» بالذات، لنرى أن كل مدرسة فنية وجدت فيها وجهة أو وجهات معينة تتناسب مع مشاربها. والشىء نفسه ينطبق على الأدباء الذين كتبوا عنها أو من وحيها؛ أمثال كوكتو، وبروست الباحث عن «الزمن الضائع» فى أعماق الذاكرة، الذى كان ـ

باعترافه ـ يحتفظ بـ (ألف ليلة وليلة) ضمن الكتب الأثيرة المجاورة لفراشه. وأعتقد أن أندريه جيد لخص الموقف حين قال إن:

«أمهات الكتب العالمية ثلاثة، الكتاب المقدس [يقصد العهد القديم والعهد الجديد]؛ وأشعار هوميروس [الإلياذة والأوديسة] ؛ وكتاب ألف ليلة وليلة»

لقد تحولت (ألف ليلة وليلة) بعد ماردروس إلى جزء من «التراث» تتناوله الأقلام بالترجمة والنقد والدراسة والاقتباس والمعالجات الجديدة، بل يتم الرجوع إليه والاستشهاد به فى الكتابات النقدية التى تدور حول فن القص وتطوره . وفى العشرين عاما الأخيرة تشكلت فى باريس مجموعة من الباحثين من مختلف الأعمار والجنسيات والتخصصات، يعملون معا فى هذا المجال، وعلى رأسهم كلود بريمون وجمال الدين بن شيخ وأندريه ميكيل الذين أثروا المكتبة الفرنسية بترجمات ودراسات جديدة سبق أن قدمنا بعضها على صفحات مجلة «فصول» .

هذا بعض من، كل فما زالت شهرزاد تجوب العالم سافرة أو متخفية، تلهب خيال الفنانين والأدباء ، بل النقاد . وأنا لا أقصد النقد الجاف الذى يستغلق فهمه على القراء، بل النقد الذى «يثرى» النص ويفتح أمامه آفاقا جديدة تجتذب إليه المزيد من المريدين!



ألف ليلة وليلة والحداثيون الروس

أعمال ن. جوميليوف نموذجا

مكارم الغمرى*

«منحت «ألف ليلة وليلة» التى تسمى، غالبا، بـ «الأساطير العربية» مجدا عالميا للأدب العربى كله، أكثر من أى مؤلف عربى أدبى كلاسيكى، أو علمى رفيع»

أ. كريمسكى

تعد تيارات الحداثة من أهم ظواهر تطور الأدب الروسى فى القرن العشرين. وقد بدأ ظهور هذه التيارات فى نهاية القرن التاسع عشر، وازدهرت - على نحو خاص - فى مطلع القرن الحالى، فى تلك الفترة التى اصطلح على تسميتها «بالعصر الفضى» للأدب الروسى، وهى الفترة التى شهدت انعطافا صوب المذهب الرومانتيكى، على نحو مواز للفترة الديسمبرية[(1)] فى مطلع القرن الماضى، التى ارتبطت بظهور الحركة الرومانتيكية فى الأدب الروسى الكلاسيكى.

ويعكس نتاج الحداثيين الروس ازدهار الموضوع الشرقى فى الأدب الروسى فى بداية القرن العشرين، وتعد (ألف ليلة وليلة) واحدة من العناصر المهمة فى هذا «الموضوع الشرقى».

وتستهدف هذه الدراسة بحث علاقة (ألف ليلة وليلة) بالأسس الجمالية للحداثيين الروس، من خلال التوقف عند أعمال الشاعر والكاتب والناقد نيكولاى جوميليوف (١٨٨٦ - ١٩٢١) رائد تيار «الأكميزم»[(2)] أحد أهم تيارات الحداثة فى الأدب الروسى فى القرن الحالى، ويعكس نتاجه تأثرا بـ (ألف ليلة وليلة) وبالموضوع الشرقى بعامة.

مدخل

بدأت رحلة (ألف ليلة وليلة) إلى الأدب الروسى فى نهاية القرن الثامن عشر، وذلك حين ترجمها عن

* أستاذ الأدب الروسى ورئيس قسم اللغات السلافية، كلية الألسن، جامعة عين شمس، مصر.

الفـرنسيـة ألِيكس فـلاتوفى، وظهـرت أول طبـعـة لهـا بالروسية فى اثنى عشر جزءا (١٧٦٣ ـ ١٧٧١)، وقد لقيت هذه الترجمة نجاحا يشهد عليه إعادة طبعها أربع مرات متوالية خلال أربعين عاما (١٧٧٦ ـ ١٧٨٤ ـ ١٧٨٩ ـ ١٧٩٦ ـ ١٨٠٣)[٣].

وقد أكد المستشرق الكبير إ. كراتشكوفسكى أن قصص (ألف ليلة وليلة)، والقصص الشرقية كانت:

«أكـثـر الضـروب الأدبيـة المحببـة فى أدبنا (الروسى) فى نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر»[٤].

اجتـذبت (ألف ليلة وليلة) ـ على نحو خاص ـ اهتـمـام أدباء الحـركـة الرومـانتيكيـة الروسيـة فى القـرن الماضى، فقد لبت خصائص (ألف ليلة وليلة) احتياجات المذهب الرومانتيكى فى سعيه نحو التجديد والخروج على القوالب الكلاسيكية؛ ففيها عنصر المغامرة الرومانتيكية، وفيها الخيال الجامح الذى يتأجج على نحو خاص فى وصف عالم ما وراء الطبيعة، وفيها العنصر الشرقى الذى يجسـد بالنسـبـة إلى الأديب الرومـانتـيكى «الغـرابة» و«الفخامة»، والتفرد الرومانتيكى، فضلا عن نسيج فريد يمزج بين الواقع والخيال، ويطرح حوارا خصبا مضمونه الإنسان فى علاقته بالواقع.

انعكس تأثيـر (ألف ليلة وليلة) على بعض أدباء الحركة الرومانتيكية فى الأدب الروسى فى القرن الماضى، وفى مـقـدمـتـهم شـاعـر روسيـا الأكـبـر ألكسندر بوشكين الذى ظهر تأثره بـ (ألف ليلة وليلة) فى أكثر من مؤلف من مؤلفـاته، مثل قصته الشعرية (روسلان ولودميـلا) و(ليال مصرية)، وقصـائد (اندجيلو) ، و(القـمـر يتألق) و(التعويذة)، وغيرها[٥].

ولم يتـوقف تأثيـر (ألف ليلة وليلة) على أدباء الحركـة الرومـانتيكية الروسية وحدها فى القرن الماضى، بل امتد هذا التأثير إلى الأدباء الواقعيين الكبار من أمثال ل. تولستوى، م. جوركى، ن. تشرنيشفسكى، الذين تعـرفـوا فى سن مـبكرة (ألف ليلة وليلة) وتأثروا بهـا فى أعمالهم.

ويروى لنا كـاتب روسيا الكبيـر ل. تولستوى عن قصة تعرفه على حكايات (الليالى) حين كـان يستـمع إليها مع جدته، وهو فى سن الرابعة عشرة، من راو أعمى كان يعيش معهـما، وكان يقص عليهـما كل ليلة حكاية من حكايات (ألف ليلة وليلة)، وقـد «كـانت جـدته تفـضل النوم وهى تسـمع حكايات (الليـالى) ، وكـان الراوى يكمل الحكاية فى اليـوم التـالى من النقطة التى نامت عندها الجدة»[٦].

وقد تأثر ل. تولستوى فى بعض قصصه بحكايات (الليالى)[٧].

أمـا الكاتب والناقد الكبير ن. تشرنيشفسكى، فقد أشار فى مـقـدمتـه لروايتـه (قـصص فى قـصـة) إلى تأثره بـ(ألف ليلة وليلة):

«ليـسـت كل أسـاطيـر «ألف ليلة وليلة». بالأسـاطيـر السـحـرية. لقـد خـرجت روايتى «قصص فى قصة» مباشرة من حبى لـ «ألف ليلة وليلة». إن تأثير أساطير «ألف ليلة وليلة» يتغلب فى معـالجتى لمادة الرواية، وقد انتقل الشكل أيضـا من الأسـاطيـر العـربيـة إلى مجموعتى»[٨].

كذلك تأثر أديب روسيا الكبير مكسيم جوركى بقـراءة (ألف ليلة وليلة)، وعبـر عن إعجابه بهـذا الأثر الكبير:

«تعـد «أساطيـر شهـرزاد» أعظم أثر بين الآثار العظيـمـة للإبداع الشعبى الشـفـهى. إن هذه

الأساطير تعبر باكتمال مذهل عن سعى الشعب الكادح لأن يكرس نفسه «لروعة الخيال العذب» وللهو الحر بالكلمة، وهى تعبر عن القوة الجامحة للفانتازيا المزدهرة لشعوب الشرق من العرب والإيرانيين والهنود. إن هذا النسيج الأدبى قد ولد فى عمق القدم، وامتدت خيوطه الحريرية متعددة الألوان فى الأرض كلها بعد أن غطاها ببساط من الكلام بديع الروعة»[٩].

وتدين (ألف ليلة وليلة) لجوركى بفضل إصدارها فى ترجمة حديثة عن الأصل العربى[١٠] فى سلسلة «الأدب العالمى» التى أسسها جوركى وترأسها فى السنوات الأولى بعد ثورة ١٩١٧، وقد قدم جوركى لهذه الترجمة فى سعادة بالغة:

«إننى أحيى بحرارة إصدار «الأكاديمية» لأول ترجمة لأساطير «ألف ليلة وليلة» عن الأصل العربى. إن هذا العمل يعد مأثرة ثقافية راسخة للمترجم وعملاً جيداً وعصرياً تماما لدار النشر»[١١].

الحداثيون الروس: الرومانتيكيون الجدد

«أدب الدكادنس»، «الموديرنيزم» و«الرومانتيكيون الجدد»، هذه المسميات جميعها كانت ـ ومازال ـ تطلق على التيارات الشكلانية الجمالية التى ارتبطت بمدارس التجريب فى الأدب الروسى فى نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين.

وتعد السنوات ١٨٩٥ ـ ١٩٠٢ فترة الميلاد والتكوين الأول لشعر الرمزية (سيمفوليزم)، ثم تعد السنوات ١٩٠٣ ـ ١٩٠٩ فترة نهضة «الموجة الثانية» للرمزية التى كانت تتميز بالدرجة الأولى «بالحمية الدينية»، ثم السنوات السبع من ١٩١٠ ـ ١٩١٦ حين كانت الرمزية تعانى أزمة تدخل فى طور انحلال. وأتت تيارات جديدة للدكادنس لتحل محلها وهى «الأكميزم» (القمية)، و«الفوتوريزم» (المستقبلية). وفى نهاية السنوات العشر الأولى التى أعقبت ثورة أكتوبر ١٩١٧ حين كانت هذه التيارات لاتزال معروفة بعد[١٢].

ورغم اختلاف الأبحاث التجريبية لهذه المدارس الشكلية، فإنها كانت تلتقى جميعها عند رؤية «الفن للفن»؛ وهو المبدأ الذى كان سببا فى الهجوم الشديد الذى لقيته هذه التيارات بعد الثورة السوفيتية (١٩١٧) إذ أشير إليها فى كثير من الكتابات النقدية السوفيتية على أنها تيارات «معادية للشعب» وبعيدة عن الواقع.

عن تيارات الحداثة كتبت الناقدة ن. كروتيكوفا:

«الموديرنيزم الروسى ظاهرة مختلطة ـ على نحو خاص ـ وهو ما اتضح فى حدود المدارس فى إطار هذه الظاهرة، وقد كانت التيارات الأساسية منها هى الرمزية، والأكميزم، والفوتوريزم، لكن الجوهر الفكرى والجمالى، والموقع الاجتماعى والسياسى لها جميعها ظل واحدا: المودرنيزم كان يعنى انصراف الكاتب عن المعالجة الإيجابية للمشاكل الاجتماعية المعاصرة له»[١٣].

«الأكميزم»

ويعد تيار «الأكميزم» من أهم تيارات الحداثة فى الأدب الروسى، وقد بدأ ظهور هذه الجماعة فى عام ١٩١٠ فى وقت احتضار الرمزية وتحللها، وامتد نشاطها حتى بداية العشرينيات من القرن الحالى.

تألفت هذه الجماعة من مجموعة الأدباء الذين التفوا حول ما أسمى «ورشة الشعراء» التى أسسها وقام بدور المنظر الرئيسى لها الشاعر ن. جوميليوف وضمت الشعراء آنا أخماتوفا، م. كوزمين، أو. ماندلشتام، ف.ناربوت وغيرهم.

وقد أعلن ن. جوмليوف عن «الأكميزم» بوصفه التيار الوريث للرمزية، ففى دراسته عن «ميراث الرمزية والأكميزم» كتب جوмليوف:

«إن الأكـميـزم مشتقة من الكلمة اللاتينية akme وهى تعنى أعلى درجة من أى شىء الازدهار، الوقت المزهر أو «الأدمـيـزم»[١٤]، النظرة الجسورة القوية الواضحة تجاه الحياة، التى تتطلب توازنا كبيرا للقوة، ومعرفة أكثر دقة للعلاقات بين الذات والموضوع، أكثر مما كان عليه الحال فى الرمزية، غير أنه كى يؤكد هذا التيار نفسه بكل اكتمال، وكى يصبح الوريث الجديد بالسلف، فمن الضرورى أن يقبل ميراث الرمزية، ويلبى احتياجات القضايا التى طرحتها»[١٥].

وقد أشار جوмليوف إلى الرمزية الفرنسية بوصفها الأساس لكل الاتجاهات الرمزية التى يجدر وضعها فى الاعتبار:

«مثلما كان الفرنسيون يبحثون عن شعر جديد أكثر حرية، فإن أدباء «الأكـمـيـزم» يسعون إلى تحطيم قيود الأوزان من خلال نبرة متغيرة أكثر حرية»[١٦].

وعن علاقة «الأكميزم» بالرمز أوضح جوмليوف:

«إننا نقدر الرمزيين تقديرا عاليا لما أشاروا إليه من أهمية الرمز فى الفن. إلا أننا لسنا مستعدين للتضحية بوسائل التأثير الشعرى الأخرى مقابل الرمز، ونحن نبحث عن توافق كامل بين الرمز والوسائل الشعرية»[١٧].

لقد تمرد أدباء «الأكـمـيـزم» على الرمز حين دخلت الرومانتيكية فى تناقض مع حدود الرمز، وحين صار المضمون ضيقا فى إطاره، ووضعوا الحدث فى المرتبة الأولى، يليه الرمز الذى يمكن للحدث أن يتجسد من خلاله.

إن الأسس الجمالية لـ «الأكـمـيـزم» قد تتضح بشكل أفضل من خلال الاقتراب من نماذج من أعمال جوмليوف المتأثرة بـ (ألف ليلة وليلة) التى لبت عناصرها الفنية التجارب الإبداعية لتيار «الأكميزم». وقد تخيرنا للتحليل من بين أعمال جوмليوف المتأثرة بـ (ألف ليلة وليلة) صورة السندباد لما تنطوى عليه من دلالات تخص منهجه الفنى[١٨].

آخر الرومانتيكيين الروس

«إن شعر جوмليوف هو شعر الفعل النشط، والموقف قوى الإرادة من الواقع، شعر الشخصية الشجاعة ذات الطاقات، إنه شعر المشاعر الناصعة الدنيوية ، القوية، وفى الوقت ذاته شعر الفكر المحدد. إنه شعر الانجذاب تجاه الغريب، غير العادى، غير المألوف»[١٩].

بهذه الكلمات عبر الناقد يورى أندرييف عن الكثير من سمات أعمال ن. جوмليوف فى مناسبة الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على ميلاده فى عام ١٩٨٦ ، وهى الذكرى التى أعيد فيها الاعتبار إلى اسم جوмليوف وأعماله بوصفه «واحدا من أكبر الشخصيات التى أسهمت فى تطور الشعر فى روسيا فى القرن العشرين (ما يسمى بالعصر الفضى)، وبوصفه رائدا لمدرسة شعرية كاملة «الأكميزم»، ولمكانته المؤثرة على إنتاج الكثير من الشعراء البارزين فى عصره»[٢٠].

سنوات طويلة تفصل بين التاريخين: الاحتفال به عام ١٩٨٦، وإعدامه فى عام ١٩٢١ على أيدى السلطة الرسمية بتهمة المشاركة فى مؤامرة مناهضة للسلطة السوفيتية [٢١].

وخلال الفترة ما بين التاريخين التى تربو على ستة عقود، عانت أعمال جوميليوف من الإهمال والنسيان وخاصة فى فترة الحكم الستالينى، مما جعل أعماله معروفة بشكل محدود فى الفترة السوفيتية الماضية، ولم يتناول أعماله بالدراسة سوى عدد قليل جدا من الدراسات، ومن ثم فدراسة موضوعات هذه الأعمال تعد مجالا خصبا أمام الباحثين.

أما فيما يخص علاقة أعمال جوميليوف بـ (ألف ليلة وليلة) والموضوع الشرقى بعامة، فإن هذا الموضوع لايزال فى بدايته،.وأرجو أن تكون هذه الدراسة بداية لدراسات أخرى تتناول الجوانب المتعددة من الموضوع الشرقى فى أعمال جوميليوف.

ولد ن. جوميليوف فى عام ١٨٨٦ فى أسرة طبيب بحرى، وقد تتلمذ على الشاعر الروسى أ. انينسكى الذى كان له فضل اكتشاف الاهتمامات الشعرية عند جوميليوف.

تلقى جوميليوف فى البداية تعليما عسكريا، لكنه سرعان ما هجر الدراسة العسكرية، وسافر إلى فرنسا فى عام ١٩٠٧ ؛ حيث درس الأدب الفرنسى فى جامعة السوربون.

شارك متطوعا للدفاع عن وطنه فى الحرب العالمية الأولى، ونال وسامين عسكريين لقاء التميز فى الأداء الحربى.

ظهرت أول قصيدة لجوميليوف فى عام ١٩٠٢، أما أول ديوان له فقد صدر فى عام ١٩٠٥ بعنوان (طريق الغزاة)، ثم تلته المجموعات (زهور رومانتيكية) ١٩٠٦ – ١٩٠٨، (اللؤلؤة) ١٩١٠، (السماء الغريبة) ١٩١٢، (الحقيبة) ١٩١٦، (الشعلة) (١٩١٨)، (الخيمة) ١٩٢١، وغيرها، فضلا عن كتاباته الدرامية والنثرية والنقدية ونشاطه فى الترجمة. لفتت قصائد جوميليوف الأنظار إليها بطابعها الرومانتيكى المميز فكتب عنها الشاعر الرمزى بريوسف:

«شعر جوميليوف يعيش فى عالم خيالى وهمى تقريبا، إنه يغترب عن المعاصرة على نحو ما، وهو يشيد لنفسه بلدانا، ويسكنها مخلوقات من الناس والوحوش، والشياطين، وتخضع الظواهر فى هذه العوالم ليس للقوانين العادية للطبيعة، بل لقوانين جديدة أمر الشاعر بوجودها »[٢٢].

إن الانصراف عن الواقع المعاصر، والتحليق فى دنيا الخيال والفانتازيا ،كانا ملمحا مميزا لطريق أعمال جوميليوف، وقد عبر الشاعر عن علاقته بالواقع المعاصر فأشار:

«إننى متأدب مع الحياة المعاصرة

لكن يوجد بيننا حائل».

ولقد كان هذا الانصراف عن الواقع مميزا لإبداع جيل كامل من الحداثيين الروس، فى تلك الفترة التاريخية القلقة المتوترة التى سبقت أحداث ثورة أكتوبر فى عام ١٩١٧، وكان هذا الانصراف يعكس موقفا رافضا من الواقع المعاصر، ثم من أحداث ثورة أكتوبر (١٩١٧).

ومن نقطة الانصراف عن الواقع انطلق «آخر الرومانتيكيين» فى سياحة فى عمق الزمان والمكان.

الشاعر السندباد

عن مكانة الرحلة بالنسبة إليه كتب ن. جوميليوف إلى الشاعر ف. سولوجوب:

«إنه لمن اليسير بالنسبة إلىّ أن أفكر فى نفسى على أنى رحالة أو محارب أكثر من التفكير فى نفسى باعتبارى شاعراً. رغم أن الفن، بالطبع، أغلى بالنسبة إلىّ من الحرب، ومن أفريقيا»[٢٣].

الرحلة إلى الشرق تقليد قديم عند الأدباء الروس، وبخاصة الرومانتيكيين منهم، فقد شاهد الرومانتيكون فى الشرق موطنا لم تفسده الحضارة المدنية، ومن ثم شدوا رحالهم إليه بحثا عن إجابات عن الكثير من الأسئلة التى كانت تؤرقهم، وعن ملاذ للنفس القلقة الهائمة. ارتحل البعض إلى الشرق القريب: إلى القوقاز، وشد بعضهم رحاله إلى الشرق القديم، ومن بين هؤلاء كان الأديب. ن. جوملیوف.

سافر جوملیوف إلى القارة الأفريقية أربع مرات، وامتدت رحلاته قرابة العامين، وزار عدداً من بلدان القارة الأفريقية: مصر، والسودان وتشاد، وأثيوبيا، وجيبوتى.

كانت أول زيارة قام بها جوملیوف إلى أفريقيا فى عام ١٩٠٧، وقت دراسته فى باريس، وكانت ثانى زيارة فى عام ١٩٠٨، أما ثالث زيارة فقد تمت فى عام ١٩١٢، وكانت رابع رحلة فى عام ١٩١٣[٢٤].

كانت الرحلات الأفريقية بالنسبة إلى جوملیوف مصدرا حيا لذلك العالم الثرى من الأساطير و«الشرقى»، و«الغريب »، و«غير العادى» الذى استمدت منه أشعاره كثيرا من رموزها، ومعانيها، وأخيلتها.

ومع الرحلة، أتى البطل الشرقى إلى أعمال جوملیوف وتقاطعت صورة البطل والشاعر: الشاعر السندباد الذى رحل عن مدينته كى يغزو الفضاءات.

ولقد كان من الطبيعى أن تجذب رحلات السندباد فى (الليالى) اهتمام جوملیوف، وأن تصبح صورة السندباد البحرى من الصور الأثيرة فى أعماله، فقد ظهرت هذه الصورة فى أكثر من عمل له.

فى ملتقى للشعراء[٢٥] قرأ جوملیوف قصيدته عن السندباد «المبهر» (١٩١١) ، فأثارت القصيدة إعجاب الحاضرين، فأخذوا يرددون معا المقطع الثانى من القصيدة:

«ومن جديد تسود بغداد

ومن جديد يرحل السندباد

ويدخل مع الشياطين فى عراك

ومن جديد تبحر السفن

من الأرض المصرية

إلى البصرة العظيمة»[٢٦].

إن هذه الصورة للسندباد التى يرسمها جوملیوف تتوازى وصورة السندباد فى (الليالى) الذى اختار طريق الرحلة والمغامرة، وجمع أمواله، واشترى بضاعة، وسافر من جزيرة إلى جزيرة، ومن بحر إلى بحر، متحديا الصعاب والأهوال.

لقد كان السندباد البحرى فى (الليالى) يؤمن بأن من جد وجد»، ولهذا قرر ركوب البحر منشدا!

«بقدر الكد تكتسب المعالى

ومن طلب العلا سهر الليالى

يغوص البحر من طلب اللآلى

ويحظى بالسيادة والنوال

ومن طلب العلا من غير كد

أضاع العمر فى طلب المحال»[٢٧].

أما السندباد عند جوملیوف،فهو لا يبغى سوى الرحلة والمغامرة.

«الربح والشرف للتجار

لكن لا، فالربح لا يجذبهم»[٢٨].

إن صورة السندباد الشجاع المغامر تبدو متسقة مع البرنامج الجمالى لأدباء «الأكميزم» الذين تغنوا بالبداية

الصحيحة للحياة، وبالإنسان القوى. ويلتقط جوميليوف من رحلات السندباد فى (الليالى) مغامراته الشيقة، فيحكى لنا:

«فى السهول المكشوفة فوق الهاوية،

آه من سر الأسرار، آه من طير الرخ

أليست جزيرتك البعيدة

كانت لهم نجمة للطريق؟

لقد اقتدت البحارة

إلى مغارة الجن والذئاب،

الحافظة للضيم القديم

وعلى الجسور المعلقة

عبر الأشجار الداكنة الحمرة

إلى وليمة هارون الرشيد»[٢٩].

فى المقطع السابق يرسم جوميليوف صورة شعرية لمغامرتين من مغامرات السندباد فى (الليالى)، المغامرة الأولى حدثت فى السفرة الثانية حين وجد السندباد نفسه وحيدا فى إحدى الجزر، بعد أن رحلت سفينته بالركاب أثناء نومه، فانتابه الحزن والغم، ونظر من حوله فلم ير «غير سماء، وماء وأشجار، وأطيار، وجزائر ورمال»[٣٠].

وحين فكر السندباد فى حيلة للخروج من الجزيرة كان طائر الرخ بالنسبة إليه هو «نجمة الطريق»، فقد ربط السندباد نفسه فى طائر الرخ الذى طار به بعيدا إلى البلاد العامرة. لقد كان منظر هذا الطائر مثيراً للدهشة، فكما يصفه السندباد فى (الليالى) كان طائراً:

«عظيم الخلقة، كبير الجثة، عريض الأجنحة، طائرا فى الجـــو. وهو الذى غطى عين الشمس، وحجبها عن الجزيرة، فازددت من ذلك عجباً»[٣١].

أما الرحلة إلى مغارة الجن، فهى عن السفرة السابعة فى الليالى.

وعلى ذكر رحلات السندباد فى قصيدة «المبهر»، يشير جوميليوف إلى بغداد والبصرة وهارون الرشيد. وهو هنا لا يخرج عن إطار الرحلات فى (الليالى)، فقد حدثت رحلات السندباد فى (الليالى) فى زمن هارون الرشيد، وكانت تبدأ من بغداد، ثم إلى البصرة: نقطة العبور إلى البحر. وكان السندباد بعد عودته من رحلاته يقصد ـ أحيانا ـ هارون الرشيد.

وتتقاطع صورة البطل الغنائى مع صورة السندباد فى قصيدة «المبهر»؛ فالبطل الغنائى الذى يطالعنا فى بداية القصيدة حزينا على «الأمس»، يعود فى نهاية القصيدة يتذكر ذلك «الأمس»،حين كان ينطلق وراء الرحلة والمغامرة:

«لقد كنت ملكك يا سندباد فيما مضى

وأبحرت حاجا خانعاً[٣٢]

ومن ورائى حياة رغدة مسالمة

كى ألقى حسين[٣٣]

فى الحدائق حيث الزهور وحوض الماء

على الشاطىء خلف سميرنا[٣٤] القديمة

فمتى، ياربى، لكم

تضنينى الأحلام الطاهرة!».

إن جوميليوف يعود مرة أخرى إلى صورة السندباد فى مسرحيته الشعرية «أبناء الله» التى تحكى عن الفتاة ـ الروح ـ «بيرى»[٣٥] التى تهبط إلى الأرض لتكون من نصيب أفضل أبناء آدم.

تظهر فى مسرحية (أبناء الله) صورة السندباد (والد الثراء) عائدا من رحلته التى يحكى لنا عنها:

«مضى عام منذ غادرت وطنى
طفت البحار مع الأغنية
وسفينتى تمتلىء بالياقوت
هبات من ملك سيلان
كنت وجيها لنيبال
وقتلت عجوز البحر
وقبضت يدى الماهرة
على طائر الرخ فى الظلام
تاجرت خلف السحاب
وفى عمق المحيط
حيث ناس بذيول أسماك
صلت لى، كما للإله
بعيدا، خلف الدائرة القطبية،
فى مغارة الجن الجليدية
كان إبليس الملعون صديقا لى،
والجنية المرعبة زوجا لى
آه، يا أحجار بغداد البيضاء!
آه، من رائحة الثوم العذبة!
تضحك الشفاه، القلب سعيد
يدى سخية مع الجميع»[٣٦].

فى المقطع السابق يصف جومليوف السندباد عائدا من رحلته محملا بالأحجار الكريمة والهدايا التى كان يغدق منها على الأهل والأقارب، ولا تخرج هذه الصورة عن صورة السندباد فى (الليالى)، فقد كان السندباد يعود فى نهاية سفراته محملا بالمتاع النفيس والهدايا، فها هو ـ مثلا ـ يحكى لنا عن عودته فى السفرة الثانية:

«ثم جئت إلى مدينة بغداد دار السلام، وجئت إلى حارتى ودخلت دارى، ومعى من صنف حجر الماس شىء كثير، ومعى مال ومتاع وبضائع لها صورة.

وقد اجتمعت بأهلى وأقاربى، ثم تصدقت ووهبت وأعطيت وهاديت جميع أهلى وأصحابى...»[٣٧].

وتستأثر القوى الغيبية فى رحلات السندباد باهتمام جومليوف فقد كان عالم أسفار السندباد يحفل بالعجيب والخارق والمثير، وبالمخاطرة والمواجهة مع قوى الطبيعة وما وراء الطبيعة. وجومليوف فى المقطع السابق يتخير بعض هذه القوى ليخط منها صورته الشعرية؛ فالسندباد يقتل «عجوز البحر»، وفى حكايات (الليالى) فى السفرة الخامسة يحكى لنا السندباد قصة مشابهة عن شيخ قابله فى إحدى الجزر «مؤزر بإزار من ورق الشجر»[٣٨].

حمله السندباد، مقطوعاً لينقله من مكانه، لكنه رفض النزول عن أكتاف السندباد، مما اضطر السندباد لاستخدام الحيله للتخلص من هذا الشيخ غريب المنظر، فقد كانت رجلاه «مثل جلد الجاموس فى السواد والخشونة»[٣٩]، كذلك يقابل السندباد فى الصورة الشعرية عند جومليوف «ناسا بذيول أسماك»، وهى تذكرنا بالأسماك الغريبة التى كان يشاهدها السندباد فى (الليالى)؛ فقد شاهد مثلا «سمكا وجهه مثل وجه البوم»[٤٠]، وشاهد كذلك «سمكة على صفة البقرة وشيئا من صفة الحمير»[٤١].

إن عالم العجيب فى قصص (الليالى) لا يعترف بالفواصل بين عالم الإنسان والحيوان والجن، فهناك:

«حيوانات كثيرة مما يراها السندباد فى رحلاته ومما يراها بلوقيا وسيف الملوك وغيرهم من أبطال القصص فى أسفارهم البعيدة ومهامهم التى يضيعون فيها، كلها تتبادل أجزاؤها الصفات التى يمتاز بها الإنسان والحيوان...»[٤٢].

ومن رحلات السندباد التى يخصها جومليوف بالاهتمام، رحلته إلى مملكة الجن فى السفرة السابعة، وقد سبق أن أشار إلى هذه الرحلة فى قصيدة «المبهر». إن جومليوف يعود فى مسرحية (أبناء الله) إلى رحلة السندباد فى مدينة الشياطين، ويشير إلى زواجه من «الجنية المرعبة». ويحكى لنا السندباد فى (الليالى) عن قصة زواجه من ابنة شيخ الجن التى تشبه فى جمالها بنات الإنس، فقد كانت:

«فى غاية الحسن والجمال، بقد واعتدال، وعليها شىء كثير من أنواع الحلى والحلل والمعادن والمصاغ والعقود والجواهر الثمينة»[٤٣].

وتظهر فى مسرحية (أبناء الله) صورة بغداد ذات «الأحجار البيضاء». لقد أولع الحداثيون الروس بصور المدن القديمة للشرق القديم، وكانت هجرة الحداثيين إلى هذه المدن تحمل فى طياتها رغبة فى الانصراف عن المدينة الحديثة التى كانت تثير قلق الشعراء وخوفهم.

إن هذا الاهتمام من جانب جومليوف بصورة بغداد يأتى متسقا مع المكانة التى أولتها لها قصص (الليالى) بوصفها مركزا عربيا قديما شهد أحداثا مهمة، وارتبط باسم هارون الرشيد.

هناك عدد من القوى الغيبية التى يأخذها جومليوف عن قصص (الليالى)، وهى تظهر فى كثير من تفاصيل مسرحية (أبناء الله)، وقد تلعب دورا مساعدا فى تحريك الأحداث، فالدرويش فى المسرحية يهدى الفتاة: الروح «بيرى» «وحيد القرن الأبيض» الذى يصفه جومليوف بأنه «مرعب فى غضبه»، ويحكى لنا السندباد البحرى فى (الليالى) فى سفرته الثانية عن حيوان يشبه وحيد القرن:

«صنف من الوحوش يقال له الكركدن يرعى فيها رعيا مثل ما يرعى البقر والجاموس، ولكن جسم ذلك الوحش أكبر من جسم الجمل ويأكل العلق، وهو دابة عظيمة لها قرن واحد غليظ فى وسط رأسها، طوله قدر عشرة أذرع وفيه صورة إنسان»[٤٤].

كذلك يرد فى مسرحية (أبناء الله) ذكر اسم خاتم سليمان، ويشير السندباد فى (الليالى) إلى اسم سيدنا سليمان. أما خاتم سليمان، فيرد ذكره فى حكاية «القماقم السليمانية» فى (الليالى).

وتظهر فى المسرحية فتاة لها جناحان، يطلق عليها جومليوف اسم «العنقاء»[٤٥].

وعن رأيه فى توظيف القوى الغيبية فى العمل الأدبى أشار جومليوف:

«أما فيما يخص الملائكة، والشياطين، والأرواح العفوية الأخرى، فهى تدخل فى عداد مادة الفنان ولا يجب أن يكون لها ثقل وجود أكثر من الصور الأخرى»[٤٦].

إن القوى الغيبية فى مسرحية (أبناء الله) لا تحجب عنا الكثير من الشخصيات والتفاصيل المستمدة من الواقع.

وتكتسب صورة الشاعر الإيرانى «حافظ» مكانة مهمة فى مسرحية (أبناء الله)، وذلك رغم أنها لا تحتفظ من الشخصية التاريخية لحافظ سوى ببعض المعلومات الشكلية. إن جومليوف يولى الشعراء مكانة خاصة، ويضفى عليهم بعض الملامح من طابعه، ولذا نجد أن «حافظ» فى المسرحية يقع عليه الاختيار من الفتاة: الروح «بيرى».

إن الجمع بين شخصية الشاعر الإيرانى حافظ والشخصيات العربية فى مسرحية (أبناء الله) لا يخرج عن روح (الليالى) التى تمزج بين البيئة العربية والبيئات الأخرى.

كذلك تحتفظ صور البدوى والخليفة والدرويش فى مسرحية (أبناء الله) بالكثير من السمات الواقعية التى ارتبطت بهذه الصور فى الحياة؛ ففى صورة الخليفة العربى ـ مثلا ـ جسد جومليوف القوة أو البطولة، والفروسية، وحب الشعر والحرب والصيد التى اشتهر بها بعض شخصيات الحكام العرب، التى انعكست فى بعض قصص (الليالى). يقول الخليفة للفتاة «بيرى»:

«تملقنى منجمى بجد
بعد حصوله على هبة
لكن، حقا، فبريق خاتمى
يهدى الموت والانتصار
أعرف، أن مثل هذا الثراء
والجميلات، والعسكر لا يوجد عند أحد
أما أنت فكما الزمرد
وأنا أحبك أنت وحدك
وسأنسى ابنة عمى
والديوان، والصيد، والحرب
ولسوف نسمع الريح الجبلى
من التراس الحجرى المنيف
وننظر إلى المدينة، الخاضعة لنا
وإلى العالم الذى يعيش من أجلنا».

ويستخدم جومليوف فى المسرحية الكثير من المسميات العربية ذات الدلالات الحضارية، التى تكتب بالروسية بنطقها العربى، وذلك مثل الكلمات (شيخ، زمرد، إبليس، درويش، عزرائيل، قاضى، الله، وغيرها).

وقد ساهمت الكلمات العربية النطق فى تجارب التجديد فى الأسلوب الشعرى التى أولع بها أدباء الحداثة، والتى كانت إحدى وسائلها توسيع الأفق الجغرافى، والتاريخى، واللغوى.

ومن جهة أخرى، تعكس مسرحية (أبناء الله) ملامح الأسلوب الشرقى الذى تشكل عند تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، والذى كان من سماته استخدام الصور الشرقية والعلامات المميزة لنمط الحياة الشرقية. فجومليوف ـ مثلا ـ يشير فى المسرحية إلى «أسواق الرقيق»، و«مغانم الحرب»، و«العبيد المخصيين» وغيرها.

إن تيارات الحداثة التى هوجمت فى الفترة السوفيتية الماضية بسبب شعارات «الفن للفن» قد سارت إلى هذا المبدأ من مواقع متباينة.

عن فهمه لجواهر الفن وعلاقته بالحياة، أشار جومليوف:

«إن الفن بعد أن يولد من الحياة يسير إليها من جديد، ولكن ليس مثلما يسير عامل زهيد الأجر بل كما يسير المتضجر المشاكس»(٤٨).

إن ثنائية الفن/ الفن لا تجد تعارضا عند جومليوف مع ثنائية الفن / الحياة، ففى الأولى وجد تجسيدا لطبيعة الفن وجوهره، وفى الثانية وجد تعبيرا عن العلاقة المتبادلة بين الفن والحيـاة.ومن هنا المزج بين الحلم والواقع فى أعمال جوميليوف، بين النسيج الرومانتيكى والمثل الأعلى المفعم بالقوة والشجاعة والإقدام الذى جسده بطل جوميليوف الغنائى، ومن هنا أيضا كان اللقاء بين أعمال جوميليوف ورائعة الأدب العربى (ألف ليلة وليلة) التى لبت عناصرها، ونسيجها الفنى (الواقع/ الخيال)، الكثير من الاحتياجات الإبداعية للحداثيين الروس.

هوامش ومراجع:

١ ـ نسبة إلى حركة النبلاء الديسمبريين التى حدثت فى ١٤ ديسمبر عام ١٨٢٥.

٢ ـ يقدم **المعجم الإنسكلوبيدى السوفيتى** التعريف التالى «للأكميزم»: «تيار أدبى رجعى تشكل فى روسيا فى سنتى ١٩١٢ و١٩١٣ واستمر حتى عام ١٩٢٢، وقد كان يتزعمه الأديبان ن. جوميليوف، وجوروديتسكى، وقد ارتبط بهما الشعراء زينكيفيتش، آنا اخماتوفا، ناربوت، ماندلشتام، وآخرون. ويتسم الموقع الأدبى والسياسى «للأكميزم» بالعداء تجاه التيارات الأدبية التقدمية، وتجاه الواقعية، والذعر من الثورة، والحد الأقصى من الفردية، والشكلية القاتلة، والدعاية «للفن الخالص» والانصراف إلى الغرابة. وقد اتجه بعض أدباء «الأكميزم» بعد ثورة أكتوبر الاشتراكية إلى معسكر الثورة المضادة». انظر **المعجم الإنسكلوبيدى**، تحرير ب. فيدنيسكى، جـ ١، موسكو، ١٩٥٣، ص ٤٢.

٣ ـ إـ كراتشكوفسكى، **المؤلفات المختارة**، جـ ٥، موسكو ـ لينينجراد، ١٩٥٨، ص ٤٢.

٤ ـ المرجع السابق، الصفحة نفسها.

٥ ـ عـن هذا الموضوع انظر: مكارم الغمرى، **مؤثرات عربية وإسلامية فى الأدب الروسى**. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، نوفمبر ١٩٩١، رقم ١٥٥، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ص ٩٣ ـ ١١١.

٦ ـ ل. تـولستوى، **ذكرياتى**، موسكو، ١٩٣٣، الطبعة الثانية، ص ٢٠.

٧ ـ لمزيد من التفصيل حول هذا الموضوع والكتابات التى تناولته راجع الفصل الخاص بتولستوى فى كتاب مكارم الغمرى **مؤثرات عربية وإسلامية** (مرجع سابق)، ص ٢٠٣ ـ ٢٤٤ .

٨ ـ تشرنيشفسكى، **المؤلفات الكاملة** فى خمسة عشر جزءاً، جـ ١٢، موسكو، ١٩٤٨، ص ١٣٠.

٩ ـ ن . م. جوركى، **عن الأساطير، المؤلفات الكاملة** فى ثلاثين جزء، جـ ٢٥، موسكو ١٩٥٣، ص ٨٧.

١٠ـ صـــدرت هـذه الطبـعة عن دار نشر «أكاديميا» بداية من عام ١٩٢٩ وهى ترجمة كاملة لـ (**ألف ليلة وليلة**) عن الأصل العربى بلا حذف أو اختصار، وقد ترجمها م. سالى، وراجع الترجمة وحررها إ. كراتشكوفسكى وقد انتهت هذه الترجمة عام ١٩٣٩، وأعيد طبعها مرة أخرى فى الفترة ١٩٥٨ ـ ١٩٥٩. عن أ. كريمسكى، **تاريخ الأدب العربى الحديث** (القرن التاسع عشر ـ بداية القرن العشرين) موسكو، ١٩٧١، ص ٨٢.

١١ ـ م. جوركى، جـ ٢٥، (مرجع سابق) ، ص ٨٩.

١٢ ـ ف. أرلوف، **مفترق الطريق من تاريخ الشعر الروسى فى بداية القرن العشرين**، موسكو، ١٩٧٦، ص ١١.

١٣ ـ ن. كروتيكوفا، **الأدب الروسى فى بداية القرن العشرين**، كييف، ١٩٧٠، ص ١٠.

١٤ ـ نسبة إلى آدم الذى شاهد فيه أدباء «الأكميزم» نموذجا للشخصية القوية.

١٥ ـ ن. جوميليوف، «**ميراث الرمزية والأكميزم**»، فى كتاب جوميليوف، **قلب روسيا الذهبى**، مولفات، كيشنيوف ١٩٩٠، ص ٤٩٨.

١٦ ـ المرجع نفسه، ص ٤٩٨ ـ ٤٩٩.

١٧ ـ نفسه، ص ٤٩٩.

١٨ ـ هناك أعمال أخرى لجوميليوف تحمل عناصر الموضوع الشرقى وألف ليلة وليلة منها مثلا: **الدرويش الثمل، بكاء على المشرق، ظل من النخلة، الرداء المسموم، مذكرات أفريقية**.

١٩ ـ ى. اندرييف، فى **عداد إنجازات الثقافة الوطنية**، مجلة «المسرح» ، موسكو، عدد سبتمبر، ١٩٨٦، ص ١٦٧.

٢٠ ـ نفسه، ص ١٦٨.

٢١ ـ فى فترة السنوات الخمس الأخيرة تم كشف النقاب عن الكثير من الوثائق المحظورة فى الفترة السوفيتية الماضية، وعاد إلى حيز الوجود بعض القضايا التى ارتبطت بأسماء الأدباء الذين تعقبتهم السلطة السوفيتية، وقد تم كشف براءة جوميليوف من التهمة التى أعدم بسببها. انظر مقالة ج. تيريخونوف، **عودة إلى قضية جوميليوف**، مجلة «نوفى مير» (العالم الجديد)، عدد ديسمبر، ١٩٨٧.

٢٢ ـ عن مقدمة كتاب ن. جوميليوف مؤلفات «قلب روسيا الذهبى»، مرجع سابق، ص ١٦.
٢٣ ـ عن أشعار وخطابات آنا أخماتوفا، ون.جوميليوف المنشورة فى مجلة «نوفى مير» موسكو، ١٩٨٦، عدد ٩، ص ٢٢٤.
٢٤ ـ تناولت دراسة م. ڤولين عن الرحلات الأفريقية لجوميليوف وصف رحلات جوميليوف إلى القارة الأفريقية أنظر مجلة «شعوب آسيا وأفريقيا»، موسكو، عدد ١، ١٩٨٩، ص ٩٨ ـ ١٠٩.
٢٥ ـ أشير إلى هذه الواقعة التى حدثت فى أمسية للشعراء فى ١٦ أبريل ١٩١١ فى دراسة ب. ا زادوفسكى، ود. تيمنتشيك، حول سيرة جوميليوف، مجلة «الأدب الروسى»، موسكو، عدد، ١٩٨٨، ص١٧٨.
٢٦ ـ ن. جوميليوف، المبهر فى كتاب جوميليوف، مختارات، موسكو، ١٩٨٩، ص ١٩٤.
٢٧ ـ ألف ليلة وليلة، كتاب الشعب، طبعة مطابع دار الشعب، جـ ٢، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٨٢٠.
٢٨ ـ جوميليوف، المبهر، ص ١٩٤.
٢٩ ـ نفسه، الصفحة السابقة.
٣٠ ـ ألف ليلة وليلة، (مرجع سابق)، جـ ٢، ص ٨٢٦.
٣١ ـ نفسه، الصفحة السابقة.
٣٢ ـ كانت رحلات جوميليوف إلى أفريقيا تكتنفها المغامرة، فقد كان والده يعارض سفره أثناء الدراسة، ولكن جوميليوف كان يدخر من نفقات تعلمه فى باريس لكى يقوم برحلاته، وقد روى جوميليوف عن مغامرة حدثت معه فى إحدى رحلاته حين اضطر للمبيت فى قاع إحدى السفن مع الحجاج، عن مقدمة كتاب جوميليوف، مختارات، مرجع سابق، ص ٦.
٣٣ ـ ظلت انطباعات رحلات جوميليوف إلى أفريقيا وثيقة الصلة بأعماله، وربما يكون «حسين» المقصود هنا هو الشيخ حسين الذى يطلق اسمه على بعض القرى والجبال فى إثيوبيا، وقد ورد اسمه فى مجموعة قصائد الخيمة.
٣٤ ـ سميرنا، الاسم اليونانى القديم لمدينة أزمير.
٣٥ ـ بيرى» تعنى فى اعتقادات الشعوب الإيرانية امرأة رائعة لها أجنحة، تحمى الناس من الأرواح الشريرة. عن معجم اللغة الروسية الصادر عن أكاديمية العلوم السوفيتية الطبعة الثالثة، جـ ٣، موسكو، ١٩٨٧، ص ١٠٩.
٣٦ ـ ن. جوميليوف، أبناء الله، فى كتاب جوميليوف، مؤلفات، قلب روسيا الذهبى.، مرجع سابق، ص ٣٩٦.
٣٧ ـ ألف ليلة وليلة، جـ ٢، ص ٨٢٩.
٣٨ ـ نفسه، ص ٨٤٥.
٣٩ ـ نفسه، الصفحة السابقة.
٤٠ ـ نفسه، ص ٨٢٣.
٤١ ـ نفسه، ص ٨٣٥.
٤٢ ـ سهير القلماوى، ألف ليلة وليلة، الطبعة الرابعة، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٦، ص ٢١٥.
٤٣ ـ ألف ليلة وليلة، جـ ٢، ص ٨٥٦.
٤٤ ـ ألف ليلة وليلة، جـ ٢، ص ٨٢٨.
٤٥ ـ العنقاء مكتوبة بالروسية بنطقها العربى، ويعطى لسان العرب أكثر من تفسير لكلمة العنقاء، فهى «طائر عظيم لا ترى إلا فى الدهور»، وطائر يكون عند مغرب الشمس «طائر لم يره أحد»، طائرة كأعظم ما يكون لها عنق طويل، من أحسن الطير، فكانت تنقض على الطير فتأكلها».
انظر لسان العرب لابن منظور، جـ ٤، طبعة دار المعارف، (دون تاريخ)، ص ٣١٣٦.
٤٦ ـ ن. جوميليوف، ميراث الرمزية والأكميزم، مرجع سابق، ص ٥٠٠.
٤٧ ـ ن. جوميليوف، أبناء الله، مرجع سابق، ص ٣٨٥ ـ ٣٨٦.
٤٨ ـ عن مقدمة كتاب ن. جوميليوف، مختارات، (مرجع سابق)، ص ١٥.

الحكايات الشعبية التركية
وألف ليلة وليلة *

برتف نايلى بوراتاف

فى عام ١٩٢٩، أشار أوتو سبايس Oto Spies (١) إلى أن بعض الحكايات العربية يتضمن، من حيث الموضوع، ملامح مشابهة لبعض الحكايات الشعبية التركية التى تروى مغامرات مشاهير العشاق؛ وقد ذكر أسماء جانب منهم، وردت فى (فهرست) ابن النديم(٢). من المعلوم أن جزءاً من حكاياتنا (التركية). يدور حول حياة «عشاق» (شعراء غزل جوالة troubadours) كان لهم وجود تاريخى أو معترف به فى التراث. فى كتابنا الأخير، حيث درسنا هذا النوع الأدبى على وجه الخصوص (٣)، نوضح أن (الفهرست) يتضمن كذلك، فى هذا الصدد، مؤشرات على التماثل بين تراثنا (التركى) وتراث العرب: إذ إن به إشارة إلى قصص مغامرات وعشق، أبطالها شعراء عاشوا فعلاً.

كذلك ذكرنا أن الدراسة المقارنة للفنون السردية التركية والعربية تبشر بنتائج ثرية بالنسبة إلى المستشرقين. إن مانسميه «تركلو حلق حكايلرى» (حكايات شعبية تصاحبها أغان) يذكرنا بالقصة الأغنية Chantefable التى عرفت فى العصر الفرنسى الوسيط. إن هذا النوع فى تعريفه الواسع، حيث يتوالى النثر والنظم، ينتشر انتشاراً عريضاً فى الشرق كما فى الغرب (٤). إلا أننا نجد أكثر الأنماط قرباً من أنماطنا (التركية) فى الأدب العربى. تسمح المقارنات الأولية بأن نقرر، من ناحية، أن بعض «تيمات» thémes الأدبين ترجع لمصادر مشتركة. ومن ناحية أخرى، فإن عدداً من الموضوعات sujets، والموتيفات motifs، بل بعض خصائص شكل الحكايات التركية، مقتبس من القصص العربى الضارب فى جذور تاريخية أعمق.

أكثر الأمثلة وضوحاً على هذه العلاقات الوثيقة قائم فى (ألف ليلة وليلة): تبدأ قصة «بدر الدين حسن» الواردة فيها على النحو التالى: ينام «بدر الدين» فى تربة

* هذه ترجمة لمقال les récits Populaires turcs (Tlikayé) et les Mille et une nuits المنشور فى مجلة Oriens, vol I, p 63- 73 1948
— ترجمة وليد الخشاب، قسم اللغة الفرنسية بآداب القاهرة.

أبيـه، «نور الدين على»، ترى الجـان أنه يليق بـ«ذات الجمال»، ابنة عزيز مصر، المزمع تزويجها بأحدب، فتنقل الشاب أثناء سباته، إلى فراش الجميلة(٥). تتناول حكاياتنا الشعبية (التركية) عموماً تيمة الحب وليد الرؤيا والحلم وتعـاطى إكسـيـر المحبـة. إلا أن هناك حكاية من هذه الحكايات تتبع مـغـامـرة «بدر الدين» على نحـو يكاد يطابقـهـا: فى قـصـة «المحـزونى»؛ بناء على أمـر النبى سليمان، ينقل الجان «مينا»، ابنة والى حلب، إلى فراش «المحزونى» ابن الخوجة «فيناى الإرزرومى»، وهكذا يقع الشابان فى هوى أحدهما الآخر(٦).

فى قصة «بدر الدين»، يتصور «عجيب» الذى أتى ثمـرة ليلة غـرام بين «بدر الدين» و«ذات الجـمـال»، أن جده لأمه شـمـس الدين هو أبوه. عندما يكبـر عـجـيب، يرميه أطفال الحى بصفـة «ابن السفـاح» فيثور على أمه ويعرف اسم أبيه ويرحل بحثاً عنه. تتحقق العودة إلى هذه الموتيفـة فى رواية «كـرغلو» (فصل داغسـتـان): يتخلى «كـرغلو» عن أم «حـسن باى» وهى بعـد حـبلى به. يتـصـور «حسن باى» أن جده هو أبوه. ثم يكتـشـف هو أيضـاً أصله الحقـيـقى عن طريق بعض الأطفـال، ويرحل طلباً له(٧). والواقع أن قـصـة بدر الدين شـديدة الشـبـه بقـصـصنا الشعبى (التركى) المصحوب بأغان، لطابعـهـا الواقعى ولتضمنها عدداً كبيراً من الأحداث الثانوية التى تعقد حبكتها، وعدداً من الفواصل الفكاهية، وعلى وجه الخصوص، لأن الأبطال فى غير موضع يتكلمون شعراً، لانفعالهم بموقف ما أو لمجرد الوصف.

من وظائف الحوار المنظوم فى الحكايات الشعبيـة التركية أن يسمح للأبطال بالتفاهم بين بعضهـم وبعض، دون إثارة انتباه من حولهم، والأمثلة عدة فى هذا الصدد، فى أدبنا (التركى). فى (ألف ليلة وليلة)، تحتوى قصة «قمر الزمان» على حوار منظوم يتسم بالسمات نفسهـا: هنا أيضـاً نجـد صـديقـاً «البـدور» أرسلتـه هى إلى «قـمـر الزمان» حبيبها، فيلجأ للشعر ليتعرف عليه قمر الزمان، دون أن يلحظ الآخـرون، مـشـيـراً من طرف خـفـى إلى مـغـامـرة الشـابين اللذين تحابا دون أن يرى أحـدهـمـا الآخر(٨).

كـمـا نجـد، فى حكاية «بيـاض» و«رياض»، مـثـالاً بديعـاً على الصلة التى تربط تراث الحكائين الأتراك بتـراث العـرب، على مـسـتـوى كل من الشكل والمضمون(٩). فى حدود معرفتنا الحالية، لم تظهر عندنا (فى التـراث التـركى) حكايات على النمـط السـابق وصفه، قبل القرن السادس عشر. بيد أن القصة الأغنية (الحكاية) العربية المذكورة أعلاه ترجع إلى القرن الثالث عشر، كـمـا يوضح فى مقـدمته محـققـهـا ومترجـمـهـا أ.ر.نيكل. وهى تتسم فعـلاً بسـمـات قـصـص المغـامرات الغـراميـة، المذكـورة فى (فـهـرست) ابن النديم، وبطلها شاعر أيضاً. أما الحدث فشديد البساطة؛ يقع «بياض» فى هوى «رياض»، الجارية الأثيرة لسيدة ثرية، وتبادله عشقاً بعشق. لكن السيـدة لاترغب فى الافتراق عن «رياض» فتعترض طريق زواجهـا. إلا أن الشـفـقـة على الحبيبين تأخـذها فى نهـاية المطاف، فتـزوجـهـمـا. ترفع قـصـائد «بيـاض» من شـأن هذه الحـبكة العـادية وتزيدها طلاوة، وكـذلك تقـوم ردود بيـاض بالشـعـر، والرسـائل الشـعـرية المتبـادلة والأغـانى على العـود أثناء اللقـاء.. إلخ، بالدور نفسـه، تماماً كـمـا فى أدبنا (التركى). كـذلك توجد سـمـة مشـتركـة بين هذا النص والحكايات التى يذكـرها (الفـهـرست)، وتتمـثل هذه السـمة فى الإشارات لمغامرات قيس وكـثـير وعروة، أشهـر شعراء الحب العـذرى الذين أوردهم ابن النديم(١٠).

بوسـعنا أن نكثـر من إيراد مـثل هذه الأمـثلة على «موتيفات» مشتركة وعلى تماثلات شكلية، لكن إقامة مقـارنة شـاملة بين الحكايات الشـعـبيـة التـركـيـة والعربية لايدخل فى إطار هذا المقـال. سوف نرجىء بيـان الحصر المقارن للموتيفات إلى أن نتم ما انتوينا من نشر النصوص أولاً بأول، مكتفين بمحاولة إنجاز دراسة أكثر تفصيلاً لحالتين محددتين..

١ـ احتراق «كريم»

فى (ألف ليلة وليلة)، تروى لنا حكاية «الصعلوك الثانى» (١١) كيف فقد هذا الصعلوك سليل الأمراء عيناً. مسخه عفريت (جنى شرير) قرداً ثم فك سحره وأنقذته ابنة سلطان. وتصف الحكاية صراعها مع العفريت. إن موتيفة الصراع، من حيث خطوطها العريضة، تنتشر انتشاراً واسعاً، لاسيما عند الرواة الشرقيين. ويمكن تمييزها لاستخدامها تحولات متتالية فى الصراع. فى الحكاية التركية «على جنكيز عيونه» (لعبة على جنكيز) تمثل هذه الموتيفة عقدة الحدث بحق. إلا أن بالحكاية العربية عنصراً لم أجد له مثيلاً فى أية حكاية أخرى، وهو يضفى جدة على الصراع بين قوتين متعاديتين تتحولان من مسخ إلى مسخ: إذ إن العفريت يتخذ صورة النار ليحسم المعركة، وكذلك تفعل الفتاة. وفى اختلاط الشعلتين، يسقط العفريت وقد صار كومة رماد. تخرج الفتاة منتصرة من المعركة، لكن انتصارها لايدوم، فما أن تعود لصورتها الأولى، حتى تهلكها نار العفريت التى ظلت بها، فتهوى فوق رماده (١٢).

فى حكاية «كريم وأصلى» يعرض احتراق البطلين فى ثلاث تنويعات تتفاوت درجات التشابه بينها:

(١) فى النسخة المطبوعة:

يقوم أبو «أصلى». وهو قشيش (قس) أرمنى، بإلباس ابنته ثوب زفاف مسحور، ثم يفضى إليها برغبته الأخيرة، إذ يحين موعد زواجها، فيشير عليها بألا تدع أحداً يحل عنها الثوب سوى «كريم». وفى ليلة الزفاف، يفشل كريم فى حله بشتى الوسائل. فينفث من فيه لهباً يغطى كل جسده ويأتى عليه. تمكث «أصلى» أربعين يوماً بجوار رماد حبيبها، وعندما تتطاير ذرات الرماد، تشرع هى فى جمعها وتكنسها بشعرها فتومض شرارة تحرقها.

(٢) نسخة خطية:

عندما يعجز «كريم» عن أن يحل ثوب «أصلى» المسحور، ينفث لهبا يمسك بجسده. وبرغم أنه نصح حبيبته بألا تلقى عليه ماءً، فإنها لاتحتمل المنظر وتعصى أمره، فيزيد الماء النار اشتعالاً. تلقى «أصلى» بنفسها فى النار ويحترقان معاً (١٣).

(٣) مخطوط مكتبة جامعة إسطنبول (رقم T١١٥٢):

تمر ليلة العرس دون أن يتمكن «كريم» من أن يلمس «أصلى». فى الصباح، يهرب العشاق خزياً إلى الجبل. تزفر الفتاة، فيخرج من جوفها لهب أخضر ويلف «كريماً». ثم يحرق «كريم» بدوره «أصلى». وتهب الريح لتذرو رماد العاشقين (١٤).

فى هذه التنويعات الثلاث، نرى احتراق العاشقين المحبطين معاً بلهب منشؤه زفرة أحدهما. أصل هذا اللهب صراع، كما فى (ألف ليلة وليلة). فى الظاهر هنا، أن طرفى الصراع ليسا عدوين، لكن يمكن أن نعتبر ثوب «أصلى» المسحور رمزاً لعداوة القس المتعصب الذى يأبى أن يعطى ابنته لمسلم. فى الواقع، ينبغى تفسير الحدث على أنه صراع بين «كريم» و«القشيش».

هناك، بمواضع أخرى فى أدبنا (التركى)، مجازات ملطفة تعبر عن صراع حتى الموت بين طرفين مسلحين بقوى سحرية فى صورة مطاردة غرامية بين شخصين. هاكم مثلان بديعان، تشبه موتيفاتهما الأصلية موتيفات قصة الصعلوك الثانى فى (ألف ليلة وليلة)، وهما مأخوذان من حكايات تنتمى لنمط «لعبة على جنكيز» الشهيرة. المثال الأول قصيدة كتبها بير سلطان عبدال أو نسبت إليه، وهو شاعر «قزل باش» (علوى) من القرن السادس عشر. معركة الحكاية تصبح فى هذه القصيدة مطاردة رقيقة بين عاشقين: يتحول العاشق تفاحة، تنمو على شجرة فى حديقة الحبيبة، فتتحول الحبيبة عصا فضية تسقط الثمرة. ثم يتحول العاشق إلى قبضة من الذرة وينتثر على الأرض فتحول الحبيبة نفسها إلى عصفور وتلتقطه. يتحول العاشق إلى صقر، فتتحول الحبيبة نفسها إلى صقيع، وتجمد جناحيه. يتحول

العاشق إلى ريح عاتية تنثر حبات الصقيع، فتصبح الحبيبة على شفا الاحتضار، وترقد فى طريقه. يتحول العاشق إلى عزرائيل ويذهب ليقبض روح المحتضرة. تتحول الحبيبة نفسها إلى ملاك الجنة ويكتشف فيها العاشق (بير سلطان) مرشداً ويدخل معها الجنة[١٥]. أما المثال الثانى، فنجده فى «تركو» (أغنية) عديلة: تسأل البطلة إلى أين تفر إن تحولت الأرض محيطاً: سوف تحول نفسها إلى عصفور وتطير. وإن صار العاشق صقراً سوف تهبط ثانية إلى الأرض. وإن صار عزرائيل، سوف تفر إلى الجنة[١٦]. ليس بين أيدينا لهذه التركو إلا نص ناقص ومشوه، إلا أنه ليس فى جوهره سوى تنويعة على قصيدة بيرسلطان، تخففت من العناصر الصوفية التى تربط الخلاص بوجود المرشد.

لاشك فى أن التيمة العربية عن اشتعال الفتاة والعفريت لم تنتقل بطريقة آلية بحتة إلى حكاية «كريم» الخرافية. إن فكرة الحب الذى يلتهم الإنسان بنار الهوى تتردد «كموتيف» فى شعرنا الشعبى (التركى). إن تخيل الاشتعال من الحب وأخيراً «نار الزفرة»، تعبير انتهى به المطاف إلى الدخول فى معجم لغة الحياة اليومية، وطورت مواضعته بطريقة ملموسة على نحو أكبر فى أدب الديوان (حيث تتخذ هذه الشعلة شكل عمود يرتفع حتى السماء). وقد كان بعض التشبيهات الأليجورية المماثلة منطلقا لخلق أسطورة «كريم». تقول القصائد المضمنة فى هذا الفصل (عن طريق المجاز طبعاً) إن كريماً يحترق بهمومه، كذلك لعبت هذه التعبيرات المجازية دوراً فى إنشاء الحكاية. على أى حال، ينبغى ألا ننسى أن فى أدبنا الشعبى (التركى)، وفى أى أدب قديم على وجه العموم، لاتتنزل التيمات على الفنانين بوحى سماوى، بل تنبع دائماً من مصادر تراثية قديمة. إن الفنان المحدث والوسط الجديد يطوعان هذه المصادر بالطبع، ويجريان عليها من التعديلات ماهو كفيل بإفقادها ملامحها. على كل حال ، فإن تيمة احتراق كريم تعد تيمة مبتكرة؛ لم نجد لها معادلاً فى حكاياتنا أو فى قصصنا الشعبى (التركى)، مع كل الظروف الخاصة التى أسلفنا الإشارة إليها. وقد مر بنا موتيف صراع العفريت وبنت السلطان وتحولهما إلى لهب ثم إهلاك أحدهما الآخر، كما نراه فى (ألف ليلة وليلة).

٢ـ كرمنشاه وخوداداد

إن قصة «خوداداد» الموجودة فى ترجمة جالان Galland لـ(ألف ليلة وليلة)[١٧] ليست فى الأصل حكاية من حكايات الكتاب؛ فهى تعود لمصدر مختلف، وقد أدرجت بالكتاب فى غفلة من جالان، إذ كان المفترض، فى الواقع، أن يتضمنها كتاب (ألف يوم ويوم) الذى وضعه بيتى دى لاكروا Petet de la Croix ومساعدوه[١٨].

تندرج هذه الحكاية فى إطار نمط مختلف من الدواوين، فى الأدب العربى: حكايات عن تقلبات مأساوية، وامتحانات عسيرة يخرج منها الأبطال خروجاً سعيداً، ويجزون عن صبرهم خيراً. وعموماً، فاسم هذه الحكايات (الفرج بعد الشدة) يدل على جوها العام. والأعمال التى تحمل هذا الاسم موغلة فى القدم فى الأدب العربى. وطبقاً للمعلومات التى يوردها شكرو قرجان الذى نشر دراسة قصيرة عن هذه الدواوين، فإن أقدمها قد كتب فى القرن التاسع . أما النسخ التى وضعت على أساسها الطبعة العربية من (الفرج ...)، فتعود إلى القرن العاشر. وأقدم مخطوط تركى بهذا العنوان، تمكن شكرو قرجان من الاطلاع عليه، يعود إلى عام ١٤٩٢ . لكنه يشير إلى مخطوط يرجع إلى عام ١٤٥٢ ، ذكره فامبيرى Vambery[١٩]. وتظهر قصة «خوداداد» فى نسخة ١٤٩٢ . بوسعنا، إذن، أن نعتبر تاريخ ميلادها قديماً إلى حد ما فى ديوان الحكايات الشعبية التركية.

يقابلنا موضوع «خوداداد» وموتيفته الأساسية فى قصة أغنية حديثة نوعاً: قصة «كرمنشاه» (كرمنشاه

حكايزى) التى وضعها فاكرى (عزيز أسطى)، وهو شاعر شعبى من منطقة كرس بوشوف (فى القرن التاسع عشر) برغم أن العنوانين وخطتى العملين لايتطابقان تماما.

وفيما يلى ملخص سريع لمحتوى القصتين، للمقارنة بين هذين العملين[٢٠]:

(١) كرمنشاه:

يغضب ملك خراسان على زوجه ويرسلها إلى زوج أخته، باشا (تفليس)، كى يقتلها. يشفق الباشا على المرأة اليافعة ويبقيها سالمة مصونة. وحيث إنها قدمت «تفليس» حبلى، فإنها تلد صبياً تسميه «كرمنشاه». يكبر الصبى، وفى المنام، يقع فى غرام ابنة ملك «هرات» ويسافر بحثاً عنها، فى طريقه يلتقى «بحجة عرب»، أحد قواد «كرغلو»، وقد استقر بصحراء «مغان»، بعد رحيل سيده إلى عالم الأربعين الخفى «كركلار»، وهى شخصيات إسلامية من الأولياء الصالحين). يتصارعان ثم يصيران صديقين. يواصل الشاب رحلته حتى يصل إلى مملكة أبيه. ينزل هناك ضيفاً على جده لأمه، ويقدم للملك، ويعقد صداقة مع إخوته ويحوز محبة سيد البلاد، دون أن يكشف عن هويته. ذات يوم، يقوم عملاق بخطف إخوته، أثناء الصيد. يخشى «كرمنشاه» العودة إلى حضرة الملك، فيقتل العملاق الذى خطف حبيبته أيضاً، ويحرر الفتاة وإخوته كذلك من الأسر. لكن إخوته يطعنونه بنذالة منقطعة النظير، ويتركونه مهملا مع الفتاة، متصورين أنه مات. تحمل الفتاة خطيبها إلى «تفليس»، وهناك تضطر إلى مفارقته للحظة. فى هذه اللحظة، يحمله بستانى أهله العجوز إلى منزله، ويفقد كل من الشابين أثر الآخر. تدخل أم «كرمنشاه» إلى المنزل الذى يرقد به ابنها وتتعرف عليه. وينتهى المطاف بالفتاة إلى أن تعثر عليه أيضا.

أثناء ذلك يرحل «حجة عرب» بحثاً عن صديقه ويصل إلى «تفليس» على رأس جيشه، ثم يحمل «كرمنشاه» وكل أهله إلى خراسان، حيث يكشفون عن هويتهم، ويعاقبون الإخوة الأنذال. ثم يتبوأ «كرمنشاه» وأمه المكانة التى يستحقانها بجوار الملك.

(٢) خوداداد (ترجمة جالان):

كان سلطان حاران (منطقة بديار بكير) محروماً من الولد. وأخيراً تأكل زوجاته الخمسون حبات رمان مسحور، فيصرن جميعاً حبالى.

يعتقد السلطان أن إحداهن ليست حبلى فينفيها إلى سامراء، بلد ابن عمه. وهناك تلد هذه المرأة (فيروزه) ولداً اسمه «خوداداد»، كذلك الأخريات يضعن ذكوراً.

يخرج الملك للحرب. يتطوع «خوداداد» فى جيشه، دون أن يكشف له عن هويته ويكسب وده ويصبح معلم الأمراء، إخوته. أما هؤلاء فيغارون منه. فيلجأون للمكيدة كى يفقدوه عطف الملك ويوردوه موارد التهلكة، إذ يطلبون منه الإذن بالخروج للصيد، ثم لايعودون مساءً. يغتاظ الملك من أن «خوداداد» قد ترك الأمراء الشبان يخرجون وحدهم، وينذره بالقتل إن لم يعثر عليهم. يخرج «خوداداد» بحثاً عنهم ويلتقى فتاة أسرها زنجى وحبسها مع الأمراء. يفك «خوداداد» أسرهم جميعاً ويتزوج الفتاة ويكشف هويته لإخوته. فى طريق العودة، يطعنه إخوته الغيورون ويتركونه مع المرأة الشابة وقد ظنوه ميتاً. وبينما تذهب هى بحثاً عن طبيب، يحمل فلاح «خوداداد» ويداوى جروحه.

على صعيد آخر، عادت فيروزه إلى سلطان حاران، وتخبره أن خوداداد الذى خدم فى قصره دون أن يكشف عن هويته هو ابنه. ثم يدخل الطبيب والمرأة الشابة ويشرحان للسلطان المكيدة التى دبرها الأمراء، فيأمر بإلقاء أبنائه فى السجن.

لكن العدو يهاجم البلاد. وإذ يشرف جيش السلطان على الهزيمة، يظهر «خوداداد» وينقذ أبيه من البلاء ويعفو عن إخوته الغيورين.

أعربية هى أم تركية أقدم صورة من هذه القصة؟ برغم أن أحداً لايستطيع أن يجيب عن هذا السؤال إجابة يقينية، إلا أن من الممكن افتراض أن ترجمة لديوان (الفرج...) قد مهدت لنقل الموضوع العربى إلى حكاية «كرمنشاه» التركية؛ إذ إن هذه الحكاية قد وضعت فى زمن حديث إلى حد كبير. ويجوز أن الفاكيرى قد اعتمد فى قصته على مصدر مكتوب، أى على ترجمة تركية لديوان (الفرج...)، وقد أضاف طبعاً بعض الفصول، مثل نجدة ضابط كرغلو، حجة عرب، كما جدد الموضوع تماماً باستخدام الزخرف الشعرى، الذى يميز الحكايات الشعبية التركية.

كما يمكن قبول تفسيرين آخرين محتملين لأصل هذه الحكاية، وإن شاب كليهما الضعف، الأول أن صيغة شفهية واحدة قد تطورت فأفرزت من ناحية قصة خوداداد، ومن ناحية أخرى قصة كرمنشاه. فى هذه الحالة، تكون القصة قد تحولت إلى صيغة أدبية فى ديوان (الفرج...). وعلى صعيد آخر، تبعاً لتطور مغاير، منفصل عن هذه الصيغة المكتوبة، تكون القصة منطلقاً لما ألفه الفاكيرى. أما الاحتمال الآخر فأن تكون الحكاية قد انتقلت أولاً من كتاب (الفرج...) إلى التراث الشفاهى، قبل أن يستخدمها الفاكيرى فيما بعد.

على أن من بين هذه الأطروحات الثلاث، تبدو لنا الأولى أكثرها منطقيــة على الإطلاق. والواقع أن «مدعمى»، أحد أحفاد «فاكيرى»، وهو «عاشق» (شاعر شعبى) من بوشوف، يروى لنا أن جده كان واسع الاطلاع، كثير الأسفار، وأنه قد أمضى ردحاً من الزمن بإسطنبول، إبان حكم محمود الثانى. وقد أطلع دون شك على كل هذه الدواوين القديمة. وعلى أى حال، فإن «مدعمى» فى أيامنا هذه، يرجع فنه إلى جده الأعلى «فاكيرى»، محدداً كل مصادره الوسيطة، وهو يستخدم فى أسلوبه مواضعات «كتبية» لانلتقيها عند معاصريه.

ثم إن «مدعمى» وكذلك «العشاق» الآخرين يكشفون بوضوح إلى أى مدى يستخدم الحكاؤون فى منطقة «كرس» و«صورم» دواوين قديمة فى أعمالهم، أو «التفاريح» كما يقولون. باستثناء القصص التى تعتمد على حوادث حقيقية، وسير «العشاق» المزيدة بخيال الراوى، والمواقف التى تشير «لكرغلو»، تكاد تكون كل الحكايات الأخرى مزجا حديثاً فى التراث الشفاهى لموضوعات مقتبسة من المصادر المكتوبة. ويشير «مدعمى» نفسه لحكايات عدة اعتمدت على أعمال مثل (ألف ليلة وليلة)، و(حفت بيكر) ... إلخ[٢١].

إن المقارنة بين المصادر الشرقية المكتوبة، مثل(ألف ليلة وليلة)، والحكايات الشعبية التركية المنتمية للتراث الشفاهى، كفيلة بأن تكشف لنا الكثير عن وحدة ثقافة بلاد الشرق وعن التبادل الثقافى فيما بينها. وسوف تسمح الأبحاث التى تتجه هذا الاتجاه، بتقرير المدى والكيفية التى تعرضت بهما موضوعات وموتيفات، متماثلة فى الأصل، إلى تعديلات، فى رحلتها من عصر لآخر، ومن بيئة اجتماعية لأخرى. وإن قلة الدراسات من هذا النوع تثير الأسف العميق، خاصة فى مجال الأدب الشعبى التركى.

الهوامش :

(١) أ. سبايس، Türkische Volksbücher ، ليبزيج، ١٩٢٩ ص ١٨_١٩.
(٢) انظر ابن النديم، فهرست، ليبزيج، ١٨٧١ ، جـ١ ، ص٣٠٦
(٣) بيرتف بوراتاف، خلق حكايلرى وخلق حكايتشيليغى Halk hik ayeleri ve halk hikâyeciligi ، أنقرة، ١٩٤٦ ، ص١٦٥ .
(٤) نفسه، ص٦٥ _ ٥٧.
(٥) ألف ليلة وليلة، ترجمة جالان (إلى الفرنسية)، طبعة جارنييه جـ١ ، ص٢٣٩ ومايلى. انظر شوفان: Chauvin المكتبة العربية، Bibl. arabe جـ٦ ، ص١٠٢ ومايلى وألف ليلة وليلة، ترجمة جالان، جـ٢، ص٨٥ ومايلى.
(٦) انظر ب. بوراتاف، خلق حكايلرى، ص٧٥ ومايلى.
(٧) برتف نايلى (بوراتاف)، Kàroglu Destani ، إسطنبول ١٩٣١ ، ص٤٦_٤٧
(٨) جالان، ألف ليلة وليلة، جـ٢، ص١٠٧
(٩) أ.ر. نيكل Ritter ؛ قصة غرام بياض ورياض. أمثولة أغنية شرقية ذات أسلوب فارسى.
Historia de los amores de Bayady Riyad; una chantefable oriental en estils persan (Vat, AR. 368).
نيويورك ١٩٤١ . ذكر لى هذا المرجع أ.هـ. ريتر.
(١٠) نيكل، نص ص٣ وترجمته ص٤ .
(١١) جالان، ألف ليلة وليلة، جـ١ ، ص١٠٤ ومايلى. انظر ألف ليلة وليلة، ترجمة هيننج (إلى الألمانية)، طبعة ركلام، جـ١ ، ف٣ ومايلى. تعتمد كل من ترجمة هيننج والترجمة التركية على الصيغة المصرية التى تحولت إلى طبعة بولاق.
(١٢) جالان، ألف ليلة وليلة، جـ١ ، ص١٢٥
(١٣) عن هذا المخطوط، انظر م. طغرل، كـريم وأصلى، فى Dil ve Tarils - Cog'rafya Fakültesi Dergisi, I.saye غ 3 e وب. بوراتاف، خلق حكايلرى، ص٢٠٧ وأخيراً: شكرى ألشتين، كريم وأصلى، دراسة قيد النشر.
(١٤) سوف يورد شكرى ألشتين هذه التنويهة فى دراسته.
(١٥) برتف بوراتاف وعبد الباقى جلبنارلى، بير سلطان عبدال، ١٩٤٣، ص١٣٣ .
(١٦) أحمد طلعت، Halk surlerinin Sckil ve nesi ، ١٩٢٨ ، ص٣٧ _ ٣٨ . انظر الترجمة الفرنسية لهذه الأغنية فى:
. E. Saussey, litterature populaire tur qu
باريس، ١٩٣٦ ص١٨ .
(١٧) جالان، جـ٢، ص٣٦٠ _ شوفان، المكتبة العربية، جـ ٦ ، ص٦٩ ، ٢٣٧ .
(١٨) انظر شوفان، جـ٦ ، ص٧١.
(١٩) شكرى قرجان، Ferec ba'd essiddo ; Osmanli dasrinde mensur hikagecligimize ait bir eser .
أنقرة، ١٩٤٥ فى Belleten (Turk di Kurumu).
(٢٠) انظر ملخص الحكاية وبعض نماذج من الأغانى فى كتابنا Lzakli halk suri anyalajisi ، جـ٢ وانظر ب. بوراتاف، خلق حكايلرى، ص٣٧.
(٢١) برتف بوراتاف، خلق حكايلرى، ص٣٢ _ ٣٤.

ألف ليلة وليلة
آفاق جديدة للتوصيل

عبد المنعم تليمة

تنبئ الشواهد من حولنا أن البشرية تنتقل من طور الكتابة إلى طور الصورة. وليس معنى هذه العبارة زوال الكتابة، إنما معناها زوال استقلالها. لقد ظلت الكتابة، آلاف السنين، أداة تدوين وتوثيق وحفظ وتوصيل، لكنها صارت اليوم أضيق من أن تتسع لانهمار المعلومات والمعارف وتراكمها، وأعجز من «تسجيل» تعقد الإبداعات العلمية والفكرية والفنية وشمولها، وأبطأ من تلبية حاجات هذه المعلومات والإبداعات، هذا التوصيل الذى بات يعتمد السرعة والاتساع الكبيرين. وكل الذى ذكرناه هاهنا عن الكتابة ليس أمراً قائماً بذاته، إنما هو واحد من جملة عناصر تمثل مايجرى فى ساحات المشهد الثقافى فى عصر مابعد الصناعة الذى نعيش بواكيره اليوم، ونستشرف آفاق تطوره فيما نستقبل من أيام. إن ما يجرى أبعد بكثير من انتهاء استقلال الكتابة؛ إذ إنه يتصل اتصالاً حميماً جوهرياً بتعديل طرائق تعرف العالم وطرائق التعريف به، يتصل بالإبداع والتلقى فى آن، وفى هذه الآفاق تتغير المفهومات التى تواترت عن تصنيف العلوم والفنون، فى اتجاه وحدة المعرفة البشرية. وبدهى أن كل ذلك إنما يتصل اتصالاً مباشراً بما درجنا عليه من خصائص الأبنية الثقافية المحلية والإقليمية، وصلات الثقافات المختلفة صراعاً وحواراً، فى اتجاه المشترك الثقافى الإنسانى.

وقبل معالجة اندماج الكتابة فى أداة توصيل أقدر وأدق وأدل وأوسع وأبقى، ننظر فيما جرى على الكتابة ذاتها وهى «مستقلة» عندما استعانت بالتكنولوجيا العصرية للتشبث باستقلالها وتحسين أداء وظيفتها. اصطنع الإنسان كل مادة عرفها ليدون ويوثق ويحفظ معرفته وخبرته: النقش، الحيوان جلده وعظامه، النبات لحاء الشجر وسعف النخيل وورق البردى، المعدن حديد ونحاس وفضة وذهب، مواد البناء الحجر وألواح الطين وأعمدة المعابد وجدران المقابر، ثم الورق. وظل استخدام الورق مئات السنين، معتمداً على النساخة ـ وكانت

* أستاذ النقد الأدبى بقسم اللغة العربية، آداب القاهرة.

النساخة مهنة معتبرة فى حضارات العصور الوسيطة، وعرف نساخون بمهارتهم ودقتهم ـ ولكنها كانت حرفة شاقة مكلفة، كما كان ناتجها محدوداً، فبقى المكتوب محصوراً بين أيدى الآحاد أو العشرات. ومنذ خمسة قرون، توصل الألمانى يوهان جوتنبرج (١٣٩٨ ـ ١٤٦٨م) إلى صنع الحروف المنفصلة، فبدأت صناعة الطباعة التى لم تتطور تطوراً ذا بال طيلة أربعة قرون كاملة. ومنذ قرن واحد ـ أى فى نهاية القرن التاسع عشر ـ ابتكرت آلات جمع الحروف والتصوير الملون، فقفزت صناعة الطباعة قفزات كبيرة. بيد أن الأمر قد تبدى، بعد نصف قرن فقط من هذا التطور، على نحو لا يفى بحاجات التقدم الثقافى والمعرفى الجديدة. تبدى عجز الكتابة ـ مستقلة ـ عن استيعاب هذا التقدم تسجيلاً وتوصيلاً وحفظاً، كما تبدت مشكلات ثانوية محيطة؛ منها التكلفة العالية فى صناعة الطباعة، ومنها مشكلات صناعة الورق وارتفاع أسعاره، ومنها الفاقد الكبير فى المطبوع. وتقدم الكمبيوتر ليعالج مشكلات المكتوب، فوضع بين أيدى الناس المادة المكتوبة الضخمة، فى قرص صغير، مرئية مسموعة. ولم يعالج الكمبيوتر بهذا التطور المشكلات الفنية فى طباعة المكتوب فحسب، بل إنه عالج فى الوقت ذاته مشكلات توزيع هذا المكتوب، فصار هذا التوزيع على أوسع نطاق ممكن. لكن الشأن لم يكن معالجة مشكلات الكتابة، وإنما كان الشأن زوال استقلال الكتابة، واندماجها بغيرها ـ الإشارات والعلامات والإيماءات والنبرات والأداءات والظلال والتمثيل والتشكيل... إلخ ـ فى وعاء توصيل أقدر على تسجيل (المادة) وأقدر على بقائها وحفظها وعلى توزيعها وترويجها.

ولقد ذكرنا ـ صدر كلامنا هذا ـ أن ما يجرى على الكتابة هو وجه واحد مما يجرى فى الثقافة عامة فى عصر مابعد الصناعة، إذ إن الانتقال من طور الكتابة إلى طور الصورة إنما يتصل اتصالاً بتغير كيفى فى مفهومات إنتاج الثقافة وطرائق تلقيها، ويتسع هذا التغير الكيفى لمفهومات جديدة تفسر ملامح الأبنية الثقافية التاريخية الموروثة وترصد تجادلها فى هذا العصر وتضئ المشترك الإنسانى فيما بينها. إن التقدم غير المسبوق فى العلم وتطبيقاته ـ العلم والتكنولوجيا ـ وما مهد لهذا التقدم من فكر وما صاحبه من نظر فلسفى جديد، كل ذلك ينص على أن إمكان أن «يتعرف» البشر على عالمهم بآليات واحدة بات ممكنا، وينص على أن إمكان أن يتلقى البشر «التعريف» بعالمهم بكافة إمكاناتهم وكل حواسهم وطاقاتهم العاطفية والذهنية بات ممكنا. ولا ريب فى أن وحدة المعرفة تدفع دفعاً إلى النظر ـ نقداً وتقويماً ـ فيما درجنا عليه من تصنيف للعلوم والفنون، كما أن توجه «المنتج» الثقافى اليوم إلى متلقين من كافة الثقافات يدفعه إلى إضاءة المشترك الثقافى بينهم ويدفعه إلى إعادة قراءة وتفسير الثقافات الموروثة للوقوع على الطوابع الإنسانية فيها. وفى الأمرين جميعاً، وحدة المعرفة والمشترك الثقافى، قول:

درج الدارسون على تقسيم ثنائى يميز بين العلم والفن. ثمة سبيل واحد، لديهم، أمام البشر إلى «معرفة» عالمهم، وثمة سبيلان إلى «التعامل» مع هذا العالم؛ سبيل العلم وسبيل الفن. أداة كل منهما إلى الحقيقة مخصوصة، كما تتبدى الحقيقة فى كل منهما بصورة خاصة. إن معرفة العالم مبذولة ـ بدرجات متفاوتة ـ للبشر، وإن العلم نشاط معرفى مخصوص ينهض به بعض البشر: العلماء. وإن الصلة الجمالية بالعالم مبذولة ـ بدرجات متفاوتة ـ للبشر، وإن الفن نشاط جمالى مخصوص ينهض به بعض البشر: الفنانون. ولا يميز هذا النظر بين المعرفة العلمية والصلة الجمالية فحسب، بل إنه يفصل بينهما فصلاً، ثم يمضى مصطنعاً ثنائية أخرى تثبّت هذا الفصل، هذه الثنائية الجديدة هى ثنائية النافع والجميل. إن التعرف ـ فى هذا النظر ـ «نفعى» إذا كان موجهاً بحاجة عملية ساعياً إلى تلبيتها، وإنه «جمالى» إذا وجهته حاجة جمالية روحية فسعى إلى تلبيتها. إن البشر لا يدركون كل صفات الظاهرة وكل عناصرها،

وإنما تتوجه قواهم المدركة إلى الصفات والعناصر التى تطلبها الحاجات العملية النفعية والحاجات الروحية الجمالية. ويتأسس على هذا النظر تاريخان للفن. أولهما تاريخ يبدو فيه الفن جزءاً غير مستقل عن الممارسة العملية، وهو تاريخ الفن البدائى. وثانيهما تاريخ يبدو فيه الفن عملاً خاصاً ينهض به «متخصص»، أى يبدو فيه الفن ظاهرة مستقلة، وهو تاريخ الفن بعد تحول «التجمعات» البشرية البدائية إلى «مجتمعات» ذات أنظمة اجتماعية محددة. فى التاريخ الأول، كانت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية فى دائرة الممارسات العملية النفعية المباشرة، فإذا تضمن منتج ما تشكيلاً جمالياً، وكان غير مقصود، فإن هذا العمل كان «جماله فى نفعه». وفى التاريخ الثانى، برزت المظاهر والظواهر الروحية والثقافية والفنية ناضجة مستقلة عن الممارسات العملية النفعية المباشرة، وبرز لكل منها وظيفة و «نفع». فى هذا التاريخ، استقلت تلك الظواهر ـ نسبياً ـ عن الممارسة العملية، واستقلت كل ظاهرة من هذه الظواهر ـ نسبياً ـ عن غيرها. والذى يهم هنا أن استقلال الظاهرة الفنية عن الممارسات العملية المباشرة من ناحية، وعن سواها من الظواهر الروحية والثقافية من ناحية ثانية قد أبرز «الأعمال الفنية» باعتبارها منتجات خاصة، وأصبح العمل من هذه الأعمال الفنية «نفعه فى جماله». لكن هذا النظر المتواتر يتعرض لنقدات جوهرية. فإذا كان الجميل قد تطور عن النافع، وإذا كانت الظاهرة الجمالية قد نضجت مستقلة عبر ملايين السنين من التطور البشرى، فإن الجميل ـ بعد الاستقلال النسبى للظاهرة الجمالية ـ لم يتناقض مع النافع، بل إن تطور الفن أكد استحالة تمييز أحدهما عن الآخر أو الفصل بينهما فى عمل من الأعمال. كذلك كان الشأن فى ثنائية «المعرفة العلمية والصلة الجمالية». قررت هذه الثنائية أن قدرة البشر على تغيير عالمهم متوقفة على قدر مايعرفون عن هذا العالم، وأن سبيل البشر إلى معرفة عالمهم واحد هو الإدراك المقترن بالتفسير الذى يفضى إلى المعرفة، وإلى جانب معرفة العالم هناك الصلة الجمالية بهذا العالم وسبيل البشر إلى هذه الصلة واحد، هو الإحساس المقترن بالتقدير وهو الذى يفضى إلى صلة خاصة نوعية هى الصلة الجمالية. ولقد تقوضت هذه الثنائية بأساس جديد، يرى أن الإدراك والإحساس لايعملان متمايزين منفصلين ويستحيل الفصل بين عمل الإدراك وحده وعمل الإحساس وحده، ومن ثمة يستحيل التمييز بين ثمرة كل منهما. من هاهنا لامجال للفصل بين المعرفة العلمية والصلة الجمالية، ولامجال ـ إذن ـ للتناقض بين العلم والفن.

وبدهى أن المقولات السابقة لن تستكمل دلالاتها وتخلص إلى نتائجها الحقة، إلا بأن يعرض الأساس الفكرى الجديد الناهض بالنقد والتقويم لتلك الأسس المتواترة فى تصنيف كل من العلم والفن والأدب إلى حقول وأجناس وأنواع: فى الأسس التقليدية المتواترة أن النشاط العلمى ينقسم إلى طائفتين عظميين من العلوم. الطائفة الأولى، هى مجموعة العلوم الإنسانية، ومدارها الإنسان فرداً وجماعة ومجتمعاً، ومفردات حقولها النفس والاجتماع والفلسفة والفن والقانون والسياسة والتاريخ والاقتصاد.. إلخ. ومحاور البحث فى هذه الطائفة جملة من التصورات تعتد بذاتية الخبرة وخصوصيتها وتفردها ومايقترن بذلك من حرية اختيار وصياغة ملموسة حسية. أما الطائفة الثانية، فهى مجموعة العلوم الطبيعية، ومدارها الطبيعة ساكنة ومتحركة وحية، ومفردات حقولها الأحياء والكيمياء والفيزياء... إلخ. ومحاور البحث فى هذه الطائفة جملة من التصورات تعتد بموضوعية الخبرة «التجربة» وعموميتها وما يقترن بذلك من حتمية وصياغة مجردة رمزية. وكان لهذه الثنائية سندها الفلسفى فى المتواتر التقليدى، جعل هذا السند العالم عالمين، عالم خارجى (طبيعى) جامد ساكن وآخر داخلى (إنسانى) موار بالرؤى والمشاعر والتصورات. ثم فصل ذلك السند بين العالمين فصلاً حاداً، فإذا أراد الإنسان «فهماً» لعالمه الخارجى، فإن عليه أن يتوجه إلى

أمر قد تم خلقه وإنجازه منذ البدء، فهو سكون وجمود، وإن عليه فى توجهه هذا أن يتخلى عن عالمه الداخلى المموار المتحرك، ليوفر «لفهمه» أكبر قدر من «الموضوعية». من هاهنا، كانت الحتمية فى العالم الطبيعى وكانت الحرية فى العالم الإنسانى. بيد أن الأساس الجديد الناهض قد قوض تلك الثنائية تقويضاً، فأعاد (توحيد) العالم ودفع فى إدراك الإنسان لعالمه، أى فصل بين ما هو ذاتى وما هو موضوعى، وبين ماهو اختيار وما هو إجبار، وبين ما هو عام وما هو خاص، وبين ما هو حسى وما هو مجرد... إلخ. ولقد اعتمد هذا الأساس الجديد الناهض فى نقده وتقويمه لذلك المنظور التقليدى المتواتر، على نتائج علمية مؤكدة. اعتمد - بين ما اعتمد عليه - على قاعدتى الكم والنسبية فى المادة الجامدة، وهما القاعدتان اللتان منحتا الفكر البشرى تصوراً جديداً عن «تكوين الكون» وآليات عمله ومسالك مساراته. واعتمد - بين ما اعتمد عليه - على الكشف عن عوالم المورِّثة، الجينة gene فى المادة الحية، وعلى الكشف عن كثير من حقائق الحياة يتضمنها حمض الخلايا النووى D.N.A.

وسنجعل تصنيف النشاط الفنى الجمالى فى طائفة من الفنون، مدخلاً إلى تصنيف فن الأدب فى طائفة من الأنواع. وعلى الرغم من أن المنظور التقليدى المتواتر قد خلف لنا تحديداً و «عدداً» معيناً للفنون، فإن هذا المنظور قد حمل غموضاً شديداً فى بيان أساس التصنيف وفى بيان التخوم الفاصلة بين فن وآخر. بل إن ذلك المنظور المتواتر - منذ أقدم صياغاته إلى يوم الناس هذا - قد أقام أسواراً بين نشاطات إبداعية متداخلة متآزرة، ففصل بين فن «جميل» وفن «تطبيقى» وفن «حرفى» صناعى يدوى. فى الأساس الفكرى الجديد «توحيد» للفن، قاعدة واحدة للماهية وقاعدة واحدة للمهمة، قاعدة واحدة للإبداع وقاعدة واحدة للتلقى. إن كل مافى العالم يتجلى «مواد» مهيأة لعمل المبدعين، كما أن كل مافى العالم يهيىء البشر لتلقى هذه المواد فى صياغاتها الجمالية. إن العالم يتجلى مواد جاهزة للإبداع والتلقى، يتجلى فضاء يزخر بالكتلة والفراغ والضوء والنور والظل، ويتجلى مكاناً يزخر بالأشكال وما يلحق بها من جسوم وحجوم وألوان، ويتجلى زماناً يزخر بالإيقاعات ومايلحق بها من صوت ونبرة ونغمة وكلمة، ويتجلى حركة بشر تزخر بالمواقف والأفكار والعواطف والرؤى والأحلام. فإذا ماتملك المبدع هذه المواد وأحسن استخدامها بما أوتى من اقتدار جمالى، أخذ بيد البشر إلى أن يتملكوا عالمهم، وأن يدركوا موضعهم فيه، وأن يتسيدوا عليه. فى هذا الأساس الجديد يتبدى الإبداع قوة إنسانية كونية، تتأبى على التصنيف الضيق وتتغيا الوحدة الرحيبة. والمبدأ العام فى تطور الأنواع الأدبية - من حيث نشأة النوع الأدبى وتغيره وتاريخه وتلاشيه فى نوع أدبى آخر، أو انقراضه - هو أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم فى أنواع أدبية بعينها، تلائم قدرة البشر على عالمهم الطبيعى فى هذه المرحلة، وطبيعة نظامهم الاجتماعى فيها. هذا هو المبدأ التطورى العام، مع الاعتداد بأن الأعمال الفنية الخوالد فى كل نوع تبقى محتفظة بقيمتها الجمالية بعد انقضاء ذلك الوضع التاريخى الاجتماعى الذى نشأت فيه. ولاتزال أعمال أدبية كثيرة - من أنواع أدبية قديمة: كالملحمة والسيرة والغنائيات ذوات الطوابع المهنية والحرفية والأسرية والدينية - تفى بحاجات جمالية وإنسانية عامة. لكن غلاة الشكليين من النقاد يفسرون الأنواع الأدبية من جهة التشكيل اللغوى الخالص، مغفلين مبدأ التاريخية والاجتماعية. إنهم يؤسسون تفسيرهم للمواقف الفنية الثلاثة - الموقف الغنائى، والموقف الدرامى، والموقف الملحمى - على ثلاث وظائف يرونها للغة: التعبير، والنداء، والتمثيل. ويعلقون كل واحدة من هذه الوظائف الثلاثة بضمير ينوب عن ذات: فالتعبير يتعلق بضمير المتكلم (أنا)، والنداء يتعلق بضمير المخاطب (أنت)، والتمثيل يتعلق بضمير الغائب (هو). ثم يجعلون من وظيفة التعبير مفسراً للموقف الغنائى، ومن وظيفة النداء

مفسراً للموقف الدرامى، ومن وظيفة التمثيل مفسراً للموقف الملحمى. وتتوفر هذه الأبعاد الثلاثة للغة (البعد التعبيرى ـ البعد التمثيلى ـ بعد النداء والدعاء) فى الصياغة الأدبية عامة. وعلى هذا، فإن معنى أن وظائف اللغة الثلاث تقابل المواقف الفنية الثلاثة، أن هذه المقابلة هى غلبة إحدى الوظائف على الأخريين. ففى الشعر الغنائى يغلب البعد التعبيرى للغة. وفى الشعر الدرامى يغلب بعد النداء أو الدعاء. وفى الشعر الملحمى يغلب البعد التمثيلى. وغير هذا التفسير الشكلى، ثمة فروض أخرى فى تفسير الأنواع الأدبية. من أبرزها: الفرض الفلسفى الذى يفسر هذه الأنواع على أساس الذاتية والموضوعية، ويأخذ بعض القائلين به بما يأخذ به أصحاب التفسير اللغوى الشكلى من جعل الضمائر: (أنا ـ أنت ـ هو) مبدأ لتمييز المواقف الثلاثة: الغنائى والدرامى والملحمى. والفرض النفسى الذى يجعل هذه الأنواع موازاة لحاجات نفسية بشرية، سواء من قبيل المبدع، أو من قبيل المتلقى فرداً أو جماعة. والفرض التاريخى الذى يقول بالمراحل والدورات التاريخية، وبنسبة أنواع فنية وأدبية معينة إلى كل مرحلة أو دورة منها، دون نظر إلى النظم والعلاقات الاجتماعية فى هذه المراحل والدورات .لكن هذه الفروض لم تتقدم بالبحث النظرى فى فلسفة الأدب كثيراً بل كان بعضها تأملياً مبهماً. والشأن اليوم أن النوع الأدبى ينشأ ويتطور فى وضع تاريخى اجتماعى محدد، وأنه يستمد ماهيته من الخبرات العملية والتكنيكية فى هذا الوضع، كما يستمد مهمته من الوفاء بحاجات جمالية وروحية وفكرية واجتماعية عامة يحددها ذلك الوضع التاريخى الاجتماعى. إن لكل نظام اجتماعى نوعه الأدبى أو أنواعه الأدبية التى تحقق مثله الجمالى الأعلى وتعكس علاقة الإنسان فيه بعالمه الطبيعى والاجتماعى. فإذا كان هذا هو المبدأ العام فى نشأة الأنواع الأدبية وتطورها، فلابد من احترازين مهمين يتصلان بهذا المبدأ. الاحتراز الأول: أنه على الرغم من أن النوع الأدبى يرتبط فى نشأته ونضجه وتطوره بوضع تاريخى اجتماعى محدد، فإن أعمالاً فنية من هذا النوع تظل باقية خالدة بعد فناء هذا النوع فى غيره أو بعد انقراضه، وبعد انتهاء ذلك الوضع التاريخى الاجتماعى الذى ساد هذا النوع الأدبى فيه. ذلك أن بالفن العظيم عناصر دوام واستمرار، مرتبطة بالعناصر الثابتة من القيم، وبالحاجات الإنسانية عامة. والاحتراز الثانى: أنه على الرغم من أن المبدأ العام أن لكل نظام اجتماعى نوعه الأدبى أو أنواعه الأدبية التى تعكس حقائقه وعلاقاته ومثله ومداركه الجمالية، فإن هذا المبدأ ليس قانوناً نهائياً للأنواع الأدبية، وإنما هو مبدأ عام يخضع لخصوصية الفن عامة والأدب خاصة. إن النوع ينشأ ويتطور ويتعدل... إلخ وفقاً لحاجات لدى البشر يحددها التطور نفسه. فالأنواع ليست جامدة وإنما هى تابعة للتطور وحاجاته الروحية والفكرية والجمالية. إن الثوابت فى الجمالى هى المواقف الثلاثة الغنائى والدرامى والملحمى، أما الأنواع فمتغيرة. المواقف ثابتة لأنها أصل الإدراك الجمالى للعالم وزوايا النظرة الفنية إلى هذا العالم. أما الأنواع فمتغيرة لأنها محسوسات محكومة بحاجات وبمدارك وأساليب فى التلقى فى مرحلة ما. والمواقف كلها متحققة فى كل عمل فنى، إذ إنها الأصل فى إدراك العالم جمالياً، وإنما يغلب واحد منها على نوع ما وفقاً للحاجات الإنسانية فى مرحلة بعينها. والأصل فى العمل المسرحى هو الموقف الدرامى، لكن هذا الموقف لا يتحقق فى المسرح وحده، بل إنه ليتحقق على نحو من الأنحاء فى كل أثر فنى وأدبى، وكذلك الموقفان الغنائى والملحمى. وقد تنقرض الملحمة من جهة أنها نوع أدبى مرتبط بطور اجتماعى بذاته، وقد تبعث مرة أخرى فى طور اجتماعى آخر يطلبها، لكن الموقف الملحمى باق متحقق فى كل أدب ملحمى وغير ملحمى. إن التطور العام فى العصر الحديث قد أثر تأثيراً عميقاً فى التطور الفنى، جعل الفنون تتنوع، وتتعاون وتتداخل، وعقد الخبرة الجمالية وصقلها، وأنشأ عادات ومدارك فى التلقى جديدة. ولهذا كله، وجدنا أن الفنون والآداب

الحديثة والمعاصرة تحقق بصورة غنية واسعة تداخل المواقف الجمالية الثلاثة فى كل أثر فنى ناجح: فتحققت الملحمية والدرامية فى الشعر الغنائى، وتحققت الغنائية والملحمية فى الأدب المسرحى، وتداخلت المواقف الثلاثة فى الرواية... إلخ.

عالم يتغير تغيراً استراتيجياً جوهريا. والتغير هاهنا هائل عميق، هو الثالث ـ بعد الثورة الزراعية و الثورة الصناعية ـ منذ درج الإنسان على أرض هذا الكوكب. ماذا قلت هنا؟ قلت: «عالم متغير» ولم أقل: «عالم جديد» إن أردت صفة (جديد) فأضف إليها صفة أخرى تفيد عملية النشوء والتكون التى تسير الآن مسير الشمس وتجرى مجراها، قل: عالم جديد يتكون. فإن رمت فهماً لهذا التغير والتكون فلا تفتشن عن سبب وحيد أو نتيجة وحيدة، لأن كل العوامل الفاعلة فى الانتقالات الاستراتيجية العظمى أسباب ونتائج فى آن. إنما صغنا اتجاه التغير والتكوين فى تجليات ومظاهر، حددنا منها أمرين: أولهما اتجاه إلى وحدة المعرفة. وها هنا ننص على أن وحدة المعرفة لا تعنى زوال التخصص فى حقول معرفية راهنة أو مستحدثة ولازوال تمايز فنون وأنواع أدبية موروثة أو مستجدة، وإنما تعنى زوال استقلال كل ذلك. ومعنى الكلام هنا أن كل تخصص علمى ومعرفى سيظل يعطى نتائجه، وأن كل إبداع فنى وأدبى سيظل يعطى نائله، وإنما تبلغ كل التخصصات العلمية والإبداعات الجمالية كل طاقاتها فى العطاء والدلالة بطرائق التوصيل الجديدة ـ تكنولوجيا الاتصال والتوصيل ـ التى تزيل فى أدائها استقلال التخصصات العلمية والأجناس الفنية والأنواع الأدبية، لتمنح البشر «معرفة» بعالمهم، يتآزر فى إنتاجها التعريف والتمثيل والتصوير والتشكيل... إلخ. وثانى الأمرين اتجاه إلى التفتيش عن المشترك الثقافى الإنسانى فى حوار الثقافات والأبنية الحضارية المتوارثة والمتواصلة والراهنة. وهاهنا ننص على أن هذا التفتيش لايعنى مواراة خصائص الثقافات المحلية والإقليمية وإهمال حقائقها، بل إنه ليعنى ـ أصالة ـ ازدهار هذه الثقافات بسبيل تجادلها وتآثرها مع كل الثقافات. ومعنى الكلام هنا أن ما يشترك فيه البشر أوسع وأعمق مما هم فيه مختلفون، وأن الوصول إلى المشترك بينهم إنما يتم بمعرفة وجوه التمايز والاختلاف، ولهذا فإن النزوع إلى بيان المشترك الثقافى الإنسانى يعتمد أول مايعتمد على المحاورة العظمى بين الثقافات التى أنجزها البشر حتى اليوم. ولماذا لا نقول هنا، بتحديد، إن إشارتنا إلى النزوع إلى وحدة المشترك الثقافى، إنما هى إشارة إلى نزوع إلى استشراف آفاق جديدة لوحدة البشر أنفسهم. بل لماذا لانقول هنا، بتحديد، إن ثورة العلم وتطبيقاته قد خلقت وضعاً فريداً يستشرف آفاقاً جديدة لوحدة البشر والطبيعة معاً على أرض هذا الكوكب. فلنتأمل: يوسف كامبل Campell Joseph ١٩٠٤ ـ ١٩٨٧م أحد فحول المقدمين من علماء العصر الراهن. كان رأس أصحاب علم الأساطير، بخاصة علم الأساطير المقارن Comparative Mythology ، غير مدافع. رامت الجماعات العلمية أن تجتمع إليه، ليستخلص لهم نتائج عمله العلمى فى ستة عقود ـ خاصة منذ كتابه الجهير: (البطل ذو الألف وجه) عام ١٩٣٤ ـ وليحاوروه فيها [1]. يهمنا من هذه الاستخلاصات أمران. الأول إن المشترك فى الثقافات الكبرى ذو طوابع إنسانية عامة. انظر ـ قال رحمه الله ـ إلى الذكر والأنثى، تر أن الثقافات القديمة عامة جعلت الأنثى خالقة للحياة وجعلت الذكر خادما للحياة. وانظر اليوم فى ضوء التقدم الاجتماعى والعلمى تر أن خلق الحياة وخدمتها صارا شركة بين الذكر والأنثى. الفروق الفسيولوجية والبيولوجية بين الاثنين ضيقة محدودة، وكانت الفروق الواسعة (ثقافية) فى شروط تاريخية اجتماعية خلت ومضت، وفى الثقافة الجديدة اليوم تتراجع تلك الفروق الواسعة، ليصير الأمر إلى الفروق الطبيعية، وشأنها أنها ضيقة محدودة. الأمر الثانى، أن الإنسان خرج من الطبيعة وانفصل عنها وصار إلى حربها ليستمد منها مواد غذائه وملبسه ومسكنه... إلخ، ثم صار ـ فى العصر الصناعى ـ إلى

تخريبها والعدوان عليها، فغضبت وتهيأت لرد العدوان، فكان لابد من استرضائها والتصالح معها. من هنا، كانت آخر وصايا يوسف كامبل رحمه الله، قال: أعينوا الطبيعة تصح وظائفها فيكم، وتعاونوا معها تصح حياتكم فيها. فى هذه الآفاق الجديدة، النزوع إلى وحدة المعرفة والتفتيش عن المشترك الثقافى، وقعت دوائر الإنتاج الثقافى على خوالد لا ينفد مددها فى النصوص الدينية والعقائد الموروثة والمأثورات الأسطورية والشعبية... إلخ. وتقدم الكتاب المقدس يعطى نائله الفريد، فصار أنبياء الله أقرب إلى كل إنسان من حبل الوريد، وصار أولياؤه أصفياء وأصدقاء وأحباء لكل أحد، وصار هديه سبيلاً لمئات الملايين من المتلقين. ولايتم هذا الأمر بغير كتابنا الأقدس، القرآن الكريم، لكن محاذير جمة تحول دون ذلك. بيد أن هذه الدوائر التى تنتج الثقافة الراهنة وقعت من ذخائرنا على (ألف ليلة وليلة)، فوجدت رحابة جمالية ثقافية حضارية باهرة تحيط بالعقل والعين والقلب جميعاً. كيف كانت قراءة (ألف ليلة وليلة) (مكتوبة)، وكيف صارت فى آفاق التوصيل الجديدة؟

*

جرت القراءة الغربية لـ (ألف ليلة وليلة) فى مناخ ثقافى غربى يبحث عن «المغايرة» الثقافية ويؤكدها ويثبتها كأنها حقيقة سرمدية. عرفت الثقافة الأوروبية (الليالى) إبان الانتقال الثقافى الأوروبى من الحزم الكلاسيكى إلى البراح الرومانتيكى.

كان الأصل الرومانتيكى «تفرد» ذات كل أحد من آحاد الناس، من حيث العوامل الفاعلة فى تكوينه الداخلى الروحى والنفسى والشعورى، ومن حيث موجهات سلوكه وأنماط هذا السلوك. ثم انسحب هذا الأصل من الآحاد إلى الجماعات والمجتمعات البشرية، فكل جماعة بشرية ـ مجتمع ـ «تتفرد» بخصائص ذاتية تغاير غيرها من حيث العوامل التاريخية الفاعلة فى نشوئها وتطورها، ومن حيث المكونات العقيدية والقيمية المكونة لبنائها الثقافى والحضارى. أنتج النزوع الرومانتيكى الغلاب فرحاً عظيماً بتحرير «شخصية» الفرد من قيود الأخلاقية الكلاسيكية، كما أنتج ـ بذات «الأصل» ـ روحاً قومياً يعتز بتفرد كل بلد أوروبى بتراثه المحلى ذى الخصائص الذاتية العبقرية، ويعتز فى ذات الوقت بروح أوروبى واحد عقلانى متطور متحضر. نضجت نظرة أوروبية إلى العالم ذهبت إلى بعيد وغلت فى اتجاه أن: ثمة حضارة أوروبية ذات خصائص متفردة طوابعها العلم والعقل والعلاقات الاجتماعية الرشيدة والحريات السياسية والشخصية المكفولة، وثمة تجل لكل هذه الخصائص فى ظواهر البنية الثقافية الأوروبية علمياً وفكرياً وإبداعياً. وفى هذه النظرة إلى العالم النموذج النقيض: المجتمعات غير الأوروبية؛ لكل منها خصائص تفرده، طوابعها الاعتداد بقوى وراء الواقع تسير هذا الواقع وتوجهه إلى مقاديره المقدرة سلفاً ومواراة العقل وكراهية التجريب والعلاقات الاجتماعية العشائرية والقبلية وضياع ذوات الأفراد فى جهل مظلم بالحريات، وهذه الطوابع سرمدية ساكنة جامدة، ولها تجلياتها فى البنية الثقافية لكل من هذه المجتمعات. ونشط الدرس الحديث فى أوروبا، يتوجه فى درس المجتمعات الأوروبية إلى تاريخ الأفكار وتطور العلوم والأنساق الفلسفية والإبداعية الفنية ورصد العوامل الفاعلة فى تطور المجتمع ونشوء العلوم الجديدة، علوم الإنسان والمجتمع والتاريخ والنفس، والفنون الجديدة، التصوير الزيتى والموسيقى الكلاسيكية والرواية... إلخ. ويتوجه فى درس المجتمعات غير الأوروبية إلى بيان الغرابة والمغايرة فى الصياغات الثقافية الموروثة، الأسطورية والخرافية والشعبية، وإلى بيان الخروج عن المألوف والخارق للمعتاد فى تصورات تلك المجتمعات عن حركة الكون والإنسان والحيوان والطير والجن.. إلخ. وقد أعان على التوجه الأخير وسنده ظهور الاهتمام بالفلكلور ـ بدأ استخدام المصطلح منذ منتصف القرن الماضى ـ ونضج نسبى فى أدواته وإجراءاته. وكان الشأن فى بواكير هذا العلم الجديد الاعتداد بما يجمع

خصائص الموروثات الأوروبية فى روح حضارى واحد، وما يوزع خصائص موروثات المجتمعات غير الأوروبية فى أرواح متعددة بغير نهاية.

كانت الأبنية الثقافية والحضارية غير الأوروبية ـ فى هذا النظر ـ أدنى إلى التوقف من زمان بعيد يهددها الضياع والانقراض فى أضواء هذا العصر الجديد الباهر، من ثم يلزم درسها وحفظها من الضياع شواهد على جماعات توقف تطورها، ثم إيداعها حيث مكانها الحق، المكتبات والمتاحف. فى هذا المناخ الثقافى تعرفت أوروبا (ألف ليلة وليلة) وقرأتها مخطوطة، وترجمتها، ونشرتها. عرفت أوروبا أشياء عن (ألف ليلة وليلة) منذ القرن السادس عشر، لكنها وجدت الأثر مبذولاً بين أيدى القارئين فى نشرات وطبعات تعددت وذاعت منذ فجر القرن الثامن عشر إلى اليوم، من أهمها ترجمة J.C Mardrus الفرنسى وترجمة Sir Richard Burton الإنجليزى. بيد أن ترجمة الفرنسى أنطوان جالان ١٦٤٦ ـ ١٧١٥م Antoine Galland التى أخرجها فى عشرة مجلدات فى فجر القرن الثامن عشر بين سنة ١٧٠٤ وسنة ١٩١٢، تعد عمدة الترجمات الأوروبية.

ولأن ترجمة جالان أوسع الترجمات الأوروبية ذيوعاً وانتشاراً، فإنها خير شاهد على ما نذهب إليه هنا، من أن القراءة الأوروبية لـ (الليالى) «مكتوبة» قد أضاءت الغريب والفريد والنادر والشاذ فى حضارات «الشرق» من ناحية، وقد «أوربت» النص الشرقى فى مواضع منه لاتتفق ـ فى هذه القراءة ـ و (الذوق) الأوروبى الذى صار معياراً يقاس به قبول مثل ثقافى (مغاير) أو رفضه. تخرج جالان فى مدرسة الألسن وعمل دبلوماسياً فى القسطنطينية، وقام بزيارات لربوع الشام، ثم عمل باحثاً وأستاذاً فى الكوليج دو فرانس، وفى العملين جميعاً رمى ـ مع غيره ـ إلى صياغة سياسة تنتهجها فرنسا إزاء «الشرق». توخى جالان فى ترجمة (الليالى) أن يقدم عوالم القصور والأبهة والحب والجنس والخيال والمغامرة والسحر...، كما توخى فى الوقت ذاته أن يصوغ مواضع كثيرة من النص فى زى فرنسى أوروبى لايخفى، فاهتم بالتناغم والتناسق والمغزى التعليمى. لذلك تقبلت ترجمته، ولم يتحرج المربون والآباء من بذلها لأبنائهم من طلبة المدارس والمعاهد، ولم يتحرج المثقفون من اقتنائها، ولم يتردد جمهور القارئين من العيش فى عوالمها الخلابة. هى إذن ـ ترجمة جالان ـ قراءة أوروبية لـ (الليالى) مكتوبة، طلبت فيها أوروبا ذلك العالم البعيد الغريب (المغاير) فوقعت عليه، ثم هى قد طلبته فى زى أوروبى، لأنها جعلت مثلها الثقافى معياراً يقاس به وعليه كل مثل ثقافى آخر. ثمة قراءة ـ عالمية؟ ـ ثانية لـ (ألف ليلة وليلة) المكتوبة غير القراءة الأوروبية التى تحدثنا عنها، هذه الثانية هى قراءة الدائرة الحضارية الصينية فى الشرق الأقصى. هذه القراءة الشرقية القصية تأسست ـ حتى سنوات قريبة جداً ـ على قراءة أوروبا، ذلك أن (الليالى) قد ترجمت إلى الصينية واليابانية عن الترجمات الفرنسية والإنجليزية مباشرة، فكان طريق (الليالى) إلى ذلك الشرق القصى عبر أوروبا. هذا بدهى، لأن المثل الثقافى الأوروبى كان مهيمناً فى أركان العالم الأربعة فى القرن الماضى وقطعة عظيمة من هذا القرن العشرين. من ها هنا، تبدى فى الموقف الثقافى الشرقى، الصينى واليابانى خاصة، النزوع إلى التماس «المغايرة»، وقوى هذا النزوع وزكاه صحوة فادحة للزوح القومى الغالى الذى يجد عبارته المثلى فى التمايز العميق بين ماسمى فى بعض الأدبيات «الأنا ـ الآخر». أصّل ذلك الشرق القصى ذاته (القومية) بالالتفات إلى جوامع مميزة تتفرد بها أبنيته الثقافية وموروثاته الفكرية والفلسفية والإبداعية. أقام فكرية جديدة مؤسسة على عقائده الموروثة، الشنتوية Shinto ـ الدين المحلى الخالص فى اليابان ـ والبوذية Buddhism والكونفوشسية Confucianism وعلى عقائد شعبية جمة. جمعت الفكرية الجديدة عناصر كثيرة متواترة ساعية إلى تفسير خلق[٢] العالم وأسرار الميلاد والحياة والموت، وقوى الدفع فى

عالمى الشهادة والغيب، وقوى الطبيعة من بانية وهادمة، وعناصر الكون من حركة الأفلاك والشموس والأجرام والأقمار وقواها، وما وراء الواقع من قوى فاعلة محيرة وخفية.

وجمعت هذه الفكرية الجديدة عناصر جمة متواترة فى النظر إلى الإنسان والمجتمع، وأسست عليها نظاماً أخلاقياً حازماً: الولاء للغابرين من آباء وأسلاف وأبطال وعبادة أرواحهم، التقدم بتحصيل المعرفة، العلم وقوة الإرادة أداتان للعمل، الحلم والتواضع أداتان للعدالة. فإذا تحقق كل ذلك صارت الفردوس داراً للجماعة، فلا خلاص للفرد وحيداً. وأضاءت هذه الفكرية موروثات ثقافية معجبة، من أنساق فكرية وفلسفية وأخلاقية، إلى صياغات فريدة خرافية وأسطورية، إلى إبداعات باقية غنائية ودرامية وملحمية. وقد نجح هذا النهوض الشرقى الحديث، من أواخر القرن الماضى إلى اليوم، فى تأسيس أهم تجربتين تاريخيتين فى العصور الحديثة: كان القول إن الرأسمالية وما يسندها من ليبرالية حقيقة غربية، فزلزلت تجربة اليابان هذه المقولة بتأسيس تجربة رأسمالية ليبرالية فريدة فى الشرق. وكان القول إن الاشتراكية وما يسندها من ديمقراطية شعبية حقيقة غربية، فزلزلت تجربة الصين هذه المقولة بتأسيس تجربة اشتراكية ديمقراطية فريدة فى الشرق. وصارت التجربتان إلى آفاق الثورة الثالثة، ثورة العلم وتطبيقاته والمعلومات وتدفقها والاتصال والتوصيل، فصارتا قيادة لمركز أول فى عالم اليوم. وعلى الرغم من هذا كله، فقد ظل هذا المركز الحضارى الناهض، إلى سنوات قريبة، يرى العالم (الآخر ؟)، حسب المثل الثقافى الغربى، لقد قرأ (ألف ليلة وليلة) مكتوبة بعيون أوروبية.

أخذ الموقف الثقافى يتغير فى عالم اليوم حسب الآفاق التى وصفناها صدر هذا البحث. بدأ استقلال الكلمة مقولة ومطبوعة فى التراجع بالاندماج فى كل عناصر التعريف والتوصيل والأداء وطاقاته وإمكاناته، كما بدأ انغلاق الثقافات المحلية والقومية فى الانتهاء بإمكانات التواصل الهائلة و (تكنولوجيا) الحوار البازغة. وتأسست دوائر إنتاج ثقافى عملاقة متعدية للقوميات والقارات ـ (يابانية ـ أمريكية ـ أوروبية، حتى اليوم) ـ تتوجه لمئات الملايين من المتلقين من أركان العالم كافة ومن مختلف أبنيته الثقافية والاجتماعية والحضارية.

امتلكت هذه الدوائر من إمكانات تكنولوجيا التعريف والتمثيل والتصوير والتنغيم والتشكيل والأداء والإلقاء، ما جعل عملها يصدر عن آفاق وحدة المعرفة، كما أن نوع المتلقى الجديد (العالمى) وجه عملها إلى الصدور عن وحدة المشترك الثقافى الإنسانى فى الأبنية الثقافية والحضارية المختلفة. ومعلوم أن السينما منذ نشأتها المبكرة (الصامتة) قد نفذت مجموعة من قصص (ألف ليلة وليلة): (لص بغداد) صامت عام ١٩٢٤، وناطق عام ١٩٤٠، ١٩٧٨م. (على بابا) ١٩٣٧، ١٩٤٤، وغير ذلك. لكن الأعمال التى نفذت هذه القصص ـ حتى فى السينما الشرقية الصينية واليابانية ـ لم تخرج كثيراً عن القراءتين الأوروبية والشرقية اللتين وصفناهما فى الفقرة السابقة. لكن الموقف يختلف الآن تماما: صدرت الترجمة اليابانية الأخيرة لـ (ألف ليلة وليلة) عن العربية [٣] مباشرة صيف ١٩٩٢، فى حوالى عشرين جزء، ولاحظت أن الكتاب قد حظى بتقدير المثقفين وأهل الاختصاص. لكن حدث فى الوقت ذاته، خلال أيام معدودة بعد صدور الترجمة، أن قصصاً كثيرة منها نفذت بكل وسائل الأداء والتوصيل فصار الأمر إلى ملايين المتلقين خلال أدوات الاستقبال المستجدة كافة، من أشرطة وأقراص وعروض حية... إلخ. ووضعت كثرة من دوائر الإنتاج الثقافى قصصاً من (ألف ليلة وليلة) فى خطوط إنتاج واحدة مع نظائرها من القصص الغربى والشرقى: وضعت Sankuo - chih الصينية مع علاء الدين ومصباحه السحرى العربية مع رابونزيل Rapunzel وهانزيل وجريتل Hansel and Graetel الغربيتين، فى خط إنتاج واحد.

خطوط الإنتاج الثقافى اليوم ـ لنقل Faerie Tale Theatre مثلاً ـ تعتمد فى هذا الباب الفنى على نماذج من مجموعة الأخوين جريم: Grimm Brothers collection يعقوب Jacob (ولد سنة ١٧٨٥م) وفيلهلم Wilhelm (ولد سنة ١٧٨٦م).

مع نماذج من (ألف ليلة وليلة) مأخوذة عن نصها العربى أو منقولة عن العربية مباشرة مع الخدمة العلمية اللازمة، مع نماذج من القصص الشرقى القصى خاصة ذلك القصص الرمزى العجيب، حول الخير والشر والأرواح والأشباح والغيلان والشياطين والحب والخيانة ونكران الجميل والغدر، وذلك الذى نستخلص منه الموازاة بين رموز متواترة كالتنين الصينى الهائل والثعلب اليابانى الإله والنمر الآسيوى فى موازاة الذئب الأوروبى... إلخ. وبين أيدينا خطوط إنتاج تضع قصصاً من (ألف ليلة وليلة) وقصصاً يابانية موروثة مشهورة فى خط إنتاج واحد. يضم هذا الخط ثلاث مجموعات كبرى تمثل القصص اليابانى الشعبى خلال ألف سنة.

تضم المجموعة الأولى عملين الأول (جنجى مونوجاتارى) أو (حكاية جنجى) التى وضعتها إحدى سيدات القصر فى أوائل القرن الحادى عشر، وهى السيدة Murasaki Shikibu، والثانى (كتاب الوسادة) الذى وضعته سيدة أخرى من سيدات القصر فى التاريخ نفسه تقريباً وهى السيدة ماكورا نوسوشى (٩٩٦ ـ ١٠١٢) Mak:ura no soshi. وتضم المجموعة الثانية عملين من القرن الثالث عشر، حيث تبدت بطولة الساموراى المغوار، العمل الأول هو (هايكى مونوجاتارى) أو (حكاية هايكى)، والعمل الثانى هو (تايها يكى) أو «سجل السلام العظيم». وتضم المجموعة الثالثة مسرحيات من القرن السابع عشر/ الثامن عشر، وضعها تشيكاماتسومونزايمون (١٦٥٣ ـ ١٧٢٤م) وهى مسرحيات شعبية جهيرة تعكس ظهور دور طبقة التجار وظهور الرجل العادى بطلاً يحل محل الساموراى المغوار ونفذت هذه المسرحيات طويلاً على مسارح العرائس، ثم نفذت على مسارح الكابوكى، وتحظى بإقبال شعبى عريض. ويضم هذا الخط ـ وتنهض به دوائر إنتاج كبرى، من بينها N. H. K ذات المستوى الثقافى الرفيع ـ قصصاً من (ألف ليلة وليلة) فى مقدمتها قصة (سندباد). وكانت السينما قد أدت سندباد مرات : (رحلة سندباد السابعة)The 7th voyage of Sindbad سنة ١٩٥٨، (رحلة سندباد الذهبية) The golden voyage of Sindbad سنة ١٩٧٤، و (سندباد وعين النمر) Sindbad and The Eye of the Tiger سنة ١٩٧٧م.

لكن هذه الأعمال صدرت عن قراءة المكتوب التى وصفناها. أما فى خط الإنتاج الذى نشير إليه، فإن التفسير ـ تفسير الرحلة السندبادية ـ تجاوز المغامرة والمواقف المثيرة والطرافة، إلى أعماق وأغوار جديدة، فتبدى الأمر بحثا شاقاً عن المعرفة، كما تبدى فى طائفة من التعارضات بين بشر وطبيعة، وفرد ومجتمع، وبحر متحرك وأرض ساكنة، وقوى إنسانية وأخرى خفية... إلخ.

كل هذا بداية فحسب، إنما الأمر ينبئ بآفاق لامتناهية.

الهوامش:

١ ـ أعد للمحاورة المشهودة، المسجلة فى خمس ساعات، تلميذ كامبل الأثير ومريده، دكتور بل مويرز Bill Moyers، الذى جهز المدونات والمصورات والنقوش والنصوص وكافة المواد المعينة ووسائل الإيضاح.

٢ ـ مواضع متعددة من دراسة المترجم، ومواضع متعددة من القسم الثانى: Confucius. The Nalects. Edited and Translated by Arthur Waley. London 1938

٣ ـ أتم هذه الترجمة من العربية إيكيدا (أوسامو) المستعرب اليابانى المعروف، واتصل كاتب هذه السطور بإنجاز الترجمة.

جائزة السيدة / سوزان مبارك

لأدب ورسوم كتب الأطفال

لعام ١٩٩٤

مجالات الجائزة :

أولاً : جائزة أحسن كتاب للأطفال صدر فى مصر عام ١٩٩٤.

وذلك من ناحية التأليف والرسوم والإخراج الفنى والطباعة (جميع الناشرين المصريين مدعوون للاشتراك فى المسابقة بإرسال الكتب التى يرشحونها للفوز بهذه الجائزة الكبرى إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال) .

ثانياً :جوائز السيدة / سوزان مبارك للكتاب ورسامى كتب الأطفال من الشباب .

أ- فى مجال أدب الأطفال :

- مغامرة فى سيناء أو الوادى الجديد أو بحيرة ناصر (للسن من ٩ - ١٥)
- كتاب تلوين يحتوى على مشاهد من أهم آثار مصر أو مناظرها الطبيعية أو العادات والتقاليد الشعبية (لسن ما قبل المدرسة)

ب- فى مجال رسوم كتب الأطفال :

- كتاب مجسم يحتوى على شكل بسيط من البيئة وقصة بسيطة مناسبة للشكل المجسم (لسن ما قبل المدرسة)
- يمكن للمتسابق من الرسامين أن يتقدم فى أوائل سبتمبر إلى مركز توثيق .وبحوث أدب الأطفال بالروضة لاستلام النصوص الأدبية الفائزة والاشتراك فى مسابقة رسم النصوص الفائزة.

الشروط بالنسبة لمؤلفى كتب الأطفال :

١ - يشترط أن يكون العمل المقدم للاشتراك فى المسابقة لم يسبق نشره بأى صورة من صور النشر المكتوبة أو المسموعة او المرئية.

٢ - تقدم الأعمال المشاركة من ثلاث نسخ مكتوبة على الآلة الكاتبة إلى مركز توثيق وبحوث أدب الأطفال التابع للهيئة المصرية العامة للكتاب ١٥ ميدان المماليك - بالروضة وذلك فى موعد أقصاه أول سبتمبر ١٩٩٤ .

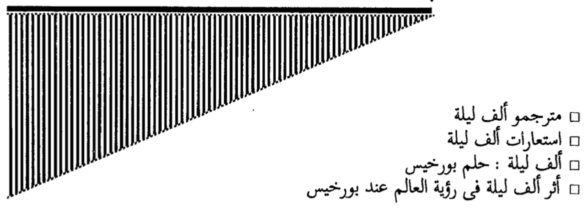
٣ - يتم منح جائزتين فى فرعين من فروع المسابقة .

الجوائز :

التاليف		الرسوم	
الجائزة الأولى	١٥٠٠ جنيه	الجائزة الأولى	١٥٠٠ جنيه
الجائزة الثانية	٧٥٠ جنيه	الجائزة الثانية	٧٥٠ جنيه
الجائزة الثالثة	٥٠٠ جنيه	الجائزة الثالثة	٥٠٠ جنيه

وسوف توزع الجوائز فى معرض القاهرة الدولى لكتب الأطفال الحادى عشر فى ٢٤ نوفمبر ١٩٩٤





- مترجمو ألف ليلة
- استعارات ألف ليلة
- ألف ليلة : حلم بورخيس
- أثر ألف ليلة فى رؤية العالم عند بورخيس

مترجمو ألف ليلة وليلة *

خورخى لويس بورخيس**

١ ـ الكابتن ريتشارد بيرتون

فى عام ١٨٧٢، فى تريستـه Trieste، وفى قـصـر تماثيله رطبـة وبنايتـه متهالكة، شرع أحد السادة، ازدان وجهه بندبة أفريقية ـ الكابتن ريتشارد فرانسيس بيرتون، القنصل الإنجليزى ـ شرع فى ترجمة شهيرة لـ (كتاب ألف ليلة وليلة)[1]، الذى يطلق عليه «النصارى» أيضاً اسم (١٠٠١ ليلة). وكـان من بين أهدافـه غيـر المعلنة من تلك الترجمة القضاء على سيد آخر (له أيضاً لحية عربى ووجه لوحته الشمس) كان يعد فى إنجلترا معجماً ضخماً ثم مات قبل أن يتمكن منه بيرتون بزمن طويل. هذا السيـد هو إدوارد لين Edward Lane، المسـتـشـرق وصـاحـب ترجـمـة شـديدة العناية لـ (ألف ليلة وليلة) جاءت بدورهـا لتحرف ترجـمـة أخرى قام بها جالان Galland. ترجم لين ضـد جـالان، وترجم بيـرتون ضـد لين؛ ولكى نفـهـم بيـرتون لابد أن نفـهـم سلالة الأعـداء هذه. وأبدأ بمؤسـسـهـا. من المعـروف أن جون أنطوان جالان كان مستعرباً فرنسياً أحضر معه من اسطمبول مجموعة صبورة من العملات ودراسة عن انتشار القهوة ونسخة عربية من (الليالى) ومارونياً إضافياً له ذاكرة لا تقل خيالاً عن شهرزاد. إلى ذلك المستشار الغـامض ـ الذى لا أود أن أغفل ذكره، يقـولون إن اسمـه «حنّا» ـ ندين ببعض القصص الأساسية التى لا يعرفها الأصل:

* هذه ترجمة لدراسة معروفة كتبها بالإسبانية الأديب الأرجنتينى خورخى لويس بورخيس وصدرت فى كتابه الذى يحمل عنوان «تاريخ الخلود» (بوينس أيرس، دار نشر Emecé، ١٩٥٣). وأود أن أشير إلى بعض الأمور التى ربما ألقت ضوءاً على هذا النص، منها أن الكاتب قرأ الأدب العربى المترجم بعين القارئ العاشق والذواقة للغة الإنجليزية وبلاغتها؛ وأن بورخيس كان مترجماً أيضاً (أى ترجم إلى قرائه نصوصاً من لغات أخرى) ويعى ما فى ذلك من مخاطر وما يحققه من إنجازات، ويعى أيضاً أننا عندما نقرأ عملاً مترجماً نستملح جمالاً وشعرية فى النص المترجم من خلال أسلوب وبلاغة ومفردات من توفر على الترجمة.
وهذا النص يعج بالمصطلحات والعبارات والفقرات التى أوردها الكاتب فى لغاتها الأصلية وقمنا بنقلها إلى العربية فيما عدا تلك التى ارتأينا نقلها بلغتها الأصلية كما هى، فى سياق النص العربى، (كما فعل الكاتب فى نصه الإسبانى) حفاظاً على طبيعة هذه الدراسة التى تقارن بين عدة نصوص فى لغات مختلفة.

** ترجمة : **محمد أبو العطا**، قسم اللغة الإسبانية، آداب القاهرة.

قصة علاء الدين، قصة الأربعين حرامياً، قصة الأمير أحمد والساحرة، قصة أبى الحسن النائم الصاحى، قصة الأختين الغيورتين من الأخت الصغرى. ويكفى فقط ذكر هذه الأسماء لبيان أن جالان استحدث سابقة مضيفاً حكايات سيجعلها الزمن فيما بعد أساسية، ولن يجرؤ المترجمون من بعده ـ أعداؤه ـ على حذفها.

ثمة أمر آخر لا يقبل الشك. جاء أشهر وأسعد مديح وأشهره لـ (ألف ليلة) ـ كوليردج، توماس دى كوينزى، ستندال، تنيسون، إدجار آلان بو، نيومان ـ من جانب قراء ترجمة جالان. فلقد مرت مائتا عام وعشر ترجمات لكن أبناء أوروبا وأمريكا الذين يفكرون فى (ألف ليلة وليلة)، يفكرون على اختلافهم فى أول ترجمة. إن النعت من «ألف ليلة» لا علاقة له بإباحيات بيرتون أو مردروس Mardrus الرفيعة، وله كل العلاقة بدرر وسحر أنطوان جالان.

وترجمة جالان، حرفياً، هى أسوأها جميعاً صياغة وأشدها كذباً وضعفاً، بيد أنها أكثر ترجمة قرئت. من تآلفوا معها عرفوا السعادة والمفاجأة، إذ إن شرقيتها (Orientalismo) ـ التى تبدو لنا الآن فجة ـ بهرت آنئذ كل من كانوا يستنشقون سعوطاً ويحبكون مأساة من خمسة فصول. ظهرت فيما بين عامى ١٧٠٧ و١٧١٧، فى اثنى عشر مجلداً فخماً، اثنى عشر مجلداً قرئت عدداً لا يحصى من المرات وترجمت إلى اللغات المختلفة بما فيها الهندوستانية والعربية. ونحن ـ مجرد قراء متأخرين من القرن العشرين ـ نشتّم فيها الآن مذاق القرن الثامن عشر مفرط الحلاوة وليس الأريج الشرقى الغابر الذى تسببت ترجمة جالان، منذ مائتى عام، فى تجدده وفى مجده. ولا ذنب لأحد فى ذلك، وأقلهم جميعاً جالان. فى بعض المرات، أضرت بترجمته التغيرات التى طرأت على اللغة. ففى مقدمة ترجمته الألمانية لـ (ألف ليلة)، ذكر الدكتور ڤيل Weil أن تجار جالان ـ الذى ليس له عذر ـ يتسلحون «بحقيبة بها تمر» كلما أرغمتهم الحكاية على اجتياز الصحراء. ويمكننا أن نفند هذا الرأى بأن ذكر التمر فى وقتها، أى فى حوالى ١٧١٠، كان كافياً لطمس صورة الحقيبة، لكننا لسنا فى حاجة إلى ذلك: فكلمة «حقيبة»*، حينئذ، كانت تعنى نوعاً من أنواع «الخرج» أيضاً.

وهناك انتقادات أخرى. ففى تقريظ أرعن مازال باقياً فى «أجزاء مختارة»**، طبعة ١٩٢١، يستهجن أندريه چيد ما أتاحه أنطوان جالان لنفسه من تصرف، وهو بذلك يحاول (لسذاجة تفوق صيته تماماً) أن ينفى عن ترجمة مردروس حرفيتها ـ ذات صبغة نهاية القرن (المقصود هنا القرن التاسع عشر) مقارنة بترجمة جالان (التى تنتمى إلى القرن الثامن عشر) ـ وعدم أمانتها التى فاقت ترجمة جالان.

وتحفظات جالان دنيوية، يوحى بها الحياء لا الوازع الأخلاقى. أنقل هنا بضعة أسطر من الصفحة الثالثة من نصه:

«Il alla droit à l'appartement de cette princesse, qui, n'attendant pas à le revoir, avait reçu dans son lit un des derniers officiers de sa maison».

ويوضح بيرتون أن هذا الـ Oficier المبهم: طباخ زنجى زنخ بشحم المطبخ وبالسناج. وكلاهما، على اختلافهما، يحرفان: فالأصل أقل تصنعاً من جالان وأقل شحماً من بيرتون (بصدد الحياء: فى سياق جالان المهذب، تبدو عبارة «recevoir dans son lit» فظة).

بعد تسعين عاماً من وفاة أنطوان جالان، ولد مترجم آخر لـ (ألف ليلة وليلة): إدوارد لين الذى لا يكف

* Valise

** بالفرنسية، فى الأصل.

مترجموه عن تكرار أنه ابن الدكتور تيوفيلس لين Theophilus Lane ، رجل دين من هرفورد Hereford . وقد تكفينا هذه المعلومة الخاصة بأصله (والشكلية الرهيبة التى توحى بها). خمس سنوات دراسية عاشها المستعرب لين فى القاهرة، «بين مسلمين فقط تقريباً، متحدثاً ومستمعاً للغتهم، ومعتاداً عاداتهم فى حرص شديد ومقبولاً بينهم كواحد منهم». ومع هذا، لا ليالى السهر المصرية ولا القهوة السوداء الغزيرة المضافة إليها حبة الهال ولا النقاش الأدبى الدائم مع جهابذة القانون ولا العمامة الموسلين الموقرة ولا الأكل بالأصابع أنسته الحياء البريطانى، شعور سادة العالم بوحدتهم المركزية والمترفة. من ثم كانت ترجمته الراقية لـ (ألفْ ليلة) ـ أو هكذا بدت ـ مجرد موسوعة مراوغة. فالأصل، من حيث حرفيته، ليس إباحياً، لذا فإن جالان ينقح بعض العبارات العارضة لاعتقاده أنها فاسدة الذوق. أما لين فهو يجد فى إثرها ويتعقبها كشرطى. فلا تتفق نزاهته والصمت، بل هو يفضل خورساً مستهجناً من الملاحظات المكتوبة بحروف صغيرة ومتقاربة تهمس بأشياء كهذه:

«أُسقط ذكر فصل شديد البذاءة؛ أحذف تفسيراً مقززاً؛ هنالك سطر لا تمكن ترجمته لفجاجته؛ أضطر لحذف طرفة أخرى؛ أبدأ الحذف من هنا؛ ههنا حكاية لا تصلح للترجمة».

ولا يستثنى التشويه البتر: ثمة قصص رفضت كاملة «لأنها لا يمكنها أن تتطهر بلا تدمير». ولا يبدو لى هذا الرفض الكامل والمقصود غير منطقى بل إن ما أدينه هو هذه المراوغة المتزمتة، فـ «لين» من المتميزين فى المراوغة ويعد سابقة لا خلاف عليها لأغرب أسباب الحياء فى «هوليود». ويمدنى بما دونته من ملاحظات بمثالين على ذلك. فى الليلة الواحدة والتسعين بعد المائة الثالثة، يقدم صياد سمكة إلى ملك الملوك ويود الملك أن يعرف إن كانت ذكراً أم أنثى، فيقولون له إنها خنثى؛ ويعمد لين إلى تخفيف هذا الحوار «غير اللائق» فيترجم أن الملك سأل عن نوع السمكة وأن الصياد الماكر يجيبه بأنها من نوع مختلط. وفى الليلة ٢١٧، يرد ذكر ملك له امرأتان، يأتى إحداهما ليلة والأخرى الليلة التالية، وهكذا عاشوا فى سعادة. ويفسر لين حسن طالع هذا الملك قائلاً إنه كان يعامل زوجتيه «بحياد»... وأحد أسباب ذلك أنه كان يتوجه بعمله هذا إلى «منضدة حجرة المعيشة»، مركز الأحاديث المهذبة وقراءة ما لا يسبب حرجاً.

تكفيه فقط أقل إشارة جسدية، مهما كانت عارضة، كى ينسى لين شرفه ويفرط فى تحايلاته وتستراته. ليس له عيب آخر. ففيما عدا علاقته الخاصة بهذا الإغراء، يعتبر لين ذا مصداق مثير للإعجاب. وترجمته منزهة عن أى غرض، وتلك ميزة إيجابية. فهو لا يهدف إلى إبراز التنوع الفج لـ (ألف ليلة)، كما فى حالة الكابتن بيرتون، ولا يتغيا تناسيه أو تخفيفه، كما فى حالة جالان. فهذا كان يروض العرب كى لا يشذوا ـ بشكل لا يمكن تداركه ـ فى باريس، أما لين فهو مدقق فيما يختص بالإسلام. وكان جالان يتجاهل كل إحكام حرفى بينما يبرر لين تفسيره لكل كلمة غامضة. جالان يستدعى مخطوطة خفية ومارونياً راحلاً، ولين يشير إلى الطبعة والصفحة. جالان لا يهتم بالحواشى، ولين يكوم فوضى من الشروحات التى لو رتبت لاحتاجت إلى مجلد خاص. المخالفة: هذه هى القاعدة التى يفرضها عليه سلفه. ولين سيلتزم بها: يكفيه ألا يختصر الأصل.

ولقد تناول الجدل الموسع بين نيومان وأرنولد (٦١ ـ ١٨٦٢) ـ الذى فاق شهرة طرفيه ـ كلا المنهجين العامين فى الترجمة. دافع نيومان فيه عن المنهج الحرفى، أى عن الإبقاء على كافة خصائص ومعانى الأفعال؛ بينما أيد أرنولد إعمال الشدة فى حذف التفاصيل التى قد تحول الانتباه عن السياق أو تعطله. ويمكن للمسلك الأخير أن يتيح لنا متعة التناسق والرصانة، فى حين أن المسلك الأول يوفر لنا المفاجآت الصغيرة والمستمرة.

وكلاهما أقل أهمية من المترجم وعاداته الأدبية. إن ترجمة روح النص لهدف من الضخامة والشبحية بحيث يمكن للترجمة أن تظل بلا روح، والترجمة الحرفية مغالاة فى تحرى الدقة إلى حد أنه ليس هنالك خطر من أن يقدم عليها أحد. وأخطر من هذه الأهداف البعيدة مسألة حذف أو الحفاظ على تفاصيل معينة، وأخطر مما يفضله أو ما يحذفه المترجم من تلقاء نفسه هى حركة النص نحوياً. وهى عند لين ممتعة، طبقاً لما يلائم منضدة حجرة المعيشة المحترمة. فمن الشائع، فى مفرداته، زجر أى إسراف فى الكلمات اللاتينية، التى تتعرض بدورها إلى حيلة الإيجاز. وقد يشرد أحياناً : فى الصفحة الأولى من ترجمته، يورد كلمة رومنطيقى romantic ، وهو ما قد يفهم على أنه ضرب من ضروب المستقبلية إذ يجىء على لسان مسلم ملتح من القرن الثانى عشر. وفى بعض المرات، يفيد من افتقاره الحس اللغوى، فهذا يسمح له بإقحام كلمات دارجة فى فقرة نبيلة، بنجاح كبير وغير مقصود. وخير مثال على هذا التآخى بين كلمات متنافرة ربما كان هذا الذى أنقله:

«And in this palace is the last information respecting lords collected in the dust».

أو هذا الابتهال: «باسم الحى الذى لا يموت وليس له أن يموت، باسم من له العزة والدوام»*. فى نص بيرتون ـ السابق بمحض الصدفة على نص مردروس الزائف دائماً ـ يمكننى أن أتخيل تراكيب شرقية جيدة، أما فى نص لين فهى من الندرة بحيث أفترض أنها جاءت عفوية، أى أصيلة.

أثار الحياء الفاضح فى نصى جالان ولين نوعاً من التهكم الذى أصبح تكراره تقليدياً. ولقد شاركت أنا نفسى فى ذلك. فمن المعروف أنهما أهدرا حق ذلك التعس الذى رأى ليلة القدر، ولم يوردا سباب زبّال من القرن الثالث عشر احتال عليه درويش مأبون. من المعروف أنهما أجريا عملية تطهير لـ(ألف ليلة).

ويرى المعارضون أن مثل هذا المسلك يضر بل يقضى على عفوية النص الأصلى. بيد أنهم يخطئون: (كتاب ألف ليلة وليلة)، أخلاقياً، ليس عفوياً وإنما هو إعداد لحكايات قديمة لتلائم الذوق المبتذل أو المتدنى لدى الطبقات المتوسطة فى القاهرة. وفيما عدا حكايات «سندباد» النموذجية، ليس لإباحية (ألف ليلة وليلة) أية صلة بالحرية الفردوسية، بل هى مضاربات يقوم بها الناشر وهدفها القهقهة، وأبطالها إما داعرون أو متسولون أو خصية؛ لأن قصص العشق القديمة الشهيرة ـ التى تتناول حالات من البيداء أو من مدن شبه الجزيرة ـ ليست إباحية وكذا أى إنتاج أدبى جاهلى، وإنما هى قصص عشق وحزن، ومن بين أغراضها (أو موتيفاتها) المفضلة موت الحب، ذلك الموت الذى رأى بعض العلماء أنه ليس أقل قداسة من الشهيد الذى ينطق بالإيمان... وإذا أقررنا هذا الرأى، يمكن لحياء جالان ولين أن يلوح لنا إعادة صياغة للنص الأولى.

لكننى أعرف رأياً أفضل: إن تخطى المواقف المثيرة للشهوة فى النص الأصلى ليس إثماً لا يغتفره الرب، حين يكون الهدف هو إبراز ذلك المناخ السحرى. لأن مسألة تقليد «الديكاميرون» لا تعدو كونها عملية تجارية كغيرها، أما إذا كان الهدف هو تقديم ما يوازى «البحار العجوز» أو «الزورق الثمل» فالأمر جدير بكل الاحترام.

ويلاحظ ليتمان Littmann أن (ألف ليلة وليلة) هى، قبل أى شىء، مجموعة من الروائع. وتأصيل هذا الرأى فى كافة الأذهان الغربية من عمل جالان. وليس لأحد أن يرتاب فى هذا. أما العرب، الأقل سعادة منا بهذا العمل، فإنهم يرون فيه القليل من الأصالة: فهم ألفوا ذلك النوع من الأبطال والعادات والطلاسم والمفازات والشياطين التى تكشف لنا عنها هذه القصص.

* وردت فى النص بالإسبانية.

فى مكان ما من أعماله، يقسم لنا رفائيل كسينوس أسنس Rafael Casinos Asséns أنه يستطيع تحية النجوم فى أربع عشرة لغة قديمة وحديثة. وكان بيرتون يحلم بسبع عشرة لغة ويحكى أنه أتقن خمساً وثلاثين: سامية ودرويدية وهندأوروبية وإثيوبية... وهذا السيل لا يستنفد تعريف بيرتون: فما هو إلا ملمح يتفق وبقية ملامحه، المفرطة أيضاً. ولا أحد أقل منه عرضة لتهكم هوديبراس Hudibras من العلماء القادرين على ألا يقولوا شيئاً البتة فى عدة لغات: كان بيرتون رجلاً لديه الكثير ليقوله ومازالت تقوله المجلدات الاثنان والسبعون التى تضم أعماله. وأبرز هنا بعض عناوينها التى أذكرها عشوائياً: (جوا والجبال الزرقاء) [١٨٥١]؛ (نظام التدريبات بالسونكى) [١٨٥٣]؛ (قصة حج شخصية إلى المدينة) [١٨٥٥]؛ (منطقة البحيرات فى أفريقيا الاستوائية) [١٨٦٠]؛ (مدينة القديسين) [١٨٦١]؛ (استكشاف هضاب البرازيل) [١٨٦٩]؛ (عن خنثى من جزر الرأس الأخضر) [١٨٦٩]؛ (رسائل من أرض المعركة فى باراجواى) [١٨٧٠]؛ (آخر زول، أو صيف فى أيسلندا) [١٨٧٥]؛ (على ساحل الذهب بحثاً عن الذهب) [١٨٨٣]؛ (كتاب السيف)، المجلد الأول، [١٨٨٤] (بستان نفزاوى العطر) ــ مجلد ظهر بعد وفاته وقامت ليدى بيرتون بحرقه ــ ؛ وأيضاً (مجموعة نقوش من وحى بريابو). ومن خلال هذه الأعمال، يمكن أن نستدل على شخصية الكاتب: كان الكاتب الإنجليزى مولعاً بالجغرافية وبالوسائل فائقة الحصر لكى يكون المرء رجلاً، التى يعرفها الرجال.

ولن أفتئت على ذكراه بمقارنته بـ «موران» Morand، ذلك السيد الذى يتحدث لغتين ويحيا حياة جلوسية، ويصعد ويهبط ألف مرة فى مصاعد الفندق الدولى نفسه، والذى يوقر مشهد حقيبة سفر... فبيرتون، متخفياً فى زى أفغانى، قام بالحج إلى الأراضى المقدسة فى شبه الجزيرة العربية، ودعا الله بصوته أن يقى عظامه وجلده ولحمه المتعب ودمه شر نار الغضب والعدل، وطبع بفمه المتيبس قبلة على الحجر الأسود بالكعبة. كانت مغامرة مشهودة: فأى همس بأن نصرانياً كان يدنس الحرم كان من شأنه أن يكلفه حياته. قبل ذلك، وفى ملابس درويش، مارس الطب فى القاهرة ــ ليس قبل أن يضفى على المهنة نحواً من الشعوذة والسحر كى يحظى بثقة المرضى. وفى حوالى عام ١٨٤٨، رأس حملة إلى منابع النيل المجهولة؛ وهو المنصب الذى قاده إلى اكتشاف بحيرة تنجانيقا. فى تلك الحملة، هاجمته حمى شرسة؛ وفى عام ١٨٥٥، غرس الصوماليون رمحاً فى فكه (كان بيرتون قادماً من هرار، مدينة فى قلب الحبشة محرمة على الأوروبيين). بعد ذلك بتسع سنوات، وفى داهومى، جرّب كرم آكلى لحوم البشر الرهيب وولعهم بالطقوس؛ ولدى عودته، لم يعدم شائعات (ربما غذاها وشجعها هو نفسه) تقول إنه «أكل لحماً غريباً»، مثل والى شكسبير القارت[٢] (آكل لحوم البشر).

وأعداؤه المفضلون هم اليهود والديمقراطية ووزارة العلاقات الخارجية والمسيحية؛ بينما يحظى لورد بايرون والإسلام باحترامه. ولقد جعل من مهنة الكتابة الانفرادية أمراً شجاعاً وجمعياً: كان يمارسها مع طلوع الفجر، فى قاعة رحيبة بها إحدى عشرة منضدة على كل منها مادة لكتاب ــ وفوق بعض منها ياسمينة ناصعة فى كوب ماء. اكتسب بيرتون صداقة وحب المشاهير. ويكفينى ذكر اسم «سوينبرن» Swinburne الذى أهداه المجموعة الثانية من «قصائد وأغانٍ» Poems and Ballads ــ «تقديراً لصداقة لى أن أعدها دوماً من أرفع الشرف فى

حيـاتى»* ـ وأسف، فى أجزاء عـدة منهـا، لموت بيرتون على فراشه. وكان أحرى ببيرتون ما جاء بديوان المتنبى فى الفخر:

«الخـيل والليل والبـيـداء تعـرفنى
والسيف والرمح والقرطاس والقلم**»

سـوف يُلاحَظ أننى، بدءاً بالأنثـربولوجى الهـاوى وحتى عالم اللغات «النائم»، لم أتجاهل خصائل ريتشارد بيرتون التى بوسعنا أن نصفـهـا بالأسطورية، دون أدنى إغفال للحماسة. والسبب بيّن: فبيرتون، الذى هو أسطورة بيرتون الحقيـقى، هو مترجم (ألف ليلة وليلة). لقـد ارتبت، فى بعض مرة، فى أن الفارق الجذرى بين الشعر والنثر يكمن فيما يعول عليه من يقرأهما: فالأول (أى الشعر) يفترض مسبقاً كثافة لا يسمح بها فى الثانى (أى النثر). شىء من هذا يحدث لأعـمـال بيرتون: يسبـقـه صيت لم يتمكن أى مستعرب آخر من الصمود أمامه. فجاذبية الممنوع تنتسب إليه. ونحن بصدد طبعة وحيدة تنحصر فى ألف نسخة لألف مشترك فى «نادى بيرتون» Burton Club، تخضع لالتزام قـضـائى بعـدم تكرارها. (الطبعة الثانية التى قام بها ليونارد سى. سميثرز Leonard C. Smithers «تحذف بعض الفقرات فاسدة الذوق التى لن يأسف على تصفيتها أحد»؛ وطبعة بنيت سرف Ben-nett Cerf ـ التى تزعم أنهـا كـاملة ـ مأخـوذة عن هذا النص المطهر). والآن أطرح هذه المبالغة: إن اجتياز (ألف ليلة وليلة) مع ترجمة سير ريتشارد ليست أقل إعجازاً من اجتيازها «منقولة حرفياً من العربية وبتعليق» السندباد البحرى.

والمشكلات التى قام بيرتون بحلها لا حـصـر لهـا، لكننا ـ بحيلة مناسبة ـ يمكننا أن نختصرها فى ثلاث: تبرير وإزكاء شهرته باعتباره مستعربا؛ مخالفة لين مخالفة جلية؛ إثارة انتباه سادة بريطانيا فى القرن التاسع عشر بترجمة مكتوبة لقصص عربية شفاهية من القرن الثالث عشر. قد لا تتعارض الغايتان الأولى والثالثة؛ بيد أن الغاية الثانية أوقعته فى خطأ خطير أوضحه فيما يلى. فى (ألف ليلة وليلة)، هنالك المئات من أبيات الشعر والأغانى؛ لين (غيـر القـادر على الكذب إلا فـيـمـا يتعلق بالجسد) ترجمها فى دقة، فى نثر مريح. أما بيرتون فكان شاعراً: فى ١٨٨٠، كان أرسل إلى المطبعة «القصائد»، ملحمة نشوئية اعتبرتها ليدى بيرتون دائماً أرقى من ترجمة فيتزجرالد (الرباعيات)... لم ينفك الحل «النثرى» الذى توفر عليه خصمه من إثارة حنقه، فقرر أن تكون ترجمة أشعار (ألف ليلة) شعراً إنجليزياً ـ وهو إجراء غير موفق سلفاً لأنه يعارض مبـدأه الخاص الأميل إلى الحرفيـة الكاملة. لذا، فإن الأذن تأذت من ذلك تقريباً بقـدر ما تأذى المنطق. وليس من المستحيل أن تكون هذه الرباعية من أفضل ما نظم:

A night whose stars refused to run their course,
A night of those which never seem outworn:
Like Resurrection-day, of longsome length
To him that watched and waited for the morn.(3)

ومن المحتمل ألا تكون هذه أسوأها:

A sun on wand in Knoll of sand she showed,
Clad in her cramoisy-hued chemisette:
Of her lips' honey-dew she gave me drink
And with her rosy cheeks quencht fire she set.

لقد ذكرت الفارق الأساسى بين جمـهـور حكايات (ألف ليلة وليلة) البدائى وأعضاء «نادى بيرتون». فأولئك كـانوا من الصعـاليك، مـحـبى الروايات، الأمـيين، المتشككين إلى ما لا نهاية فى الحاضر والمعتقدين فى العجائب البعيدة؛ وكان هؤلاء سادة من «وست إند»

* بالإنجليزية، فى الأصل.
** ورد هذا البيت فى النص مترجماً إلى الإسبانية.

West End أميل إلى الترفع والحذلقة لا إلى الهلع أو الضحك. كان أولئك يولعون بأن الحوت يموت لو سمع صرخة الإنسان؛ وكان هؤلاء يعجبون لأن ثمة رجالاً يعتقدون فى القدرة المميتة لتلك الصرخة. وكانت معجزات النص ـ المقنعة بلا شك فى كوردوفان أو فى بولاق، حيث كان يعتقد أنها حقيقية ـ كانت عرضة لخطر أن تبدو ساذجة فى إنجلترا (لا أحد يطالب الحقيقة بأن تكون محتملة أو عبقرية فى الحال: قليل من قراء سيرة ورسائل كارل ماركس يحنقون لما فى شعر Contre-rimes لـ «توليه» Toulet من تناسق أو لما فى قصائد الـ acrostic من دقة صارمة).

ولكى لا يهجره قراؤه، أسرف بيرتون فى الشروحات «عن عادات المسلمين». ومن الهين أن أؤكد أن لين كان قد سبقه إلى احتلال هذا المجال: الملابس، نظام الحياة اليومية، الممارسات الدينية، المعمار، إحالات تاريخية أو قرآنية، الألعاب، الفنون، الأساطير ـ كان هذا جميعه مشروحاً من قبل فى المجلدات الثلاثة لسلفه المتعب. ربما كانت تنقصه الشروح الخاصة بالعشق. وكان بيرتون (الذى كانت أول دراسة أدبية له تقريراً شخصياً جداً عن مواخير بنجالا) قادراً على تلك الإضافات فى إسراف. فمن بين المباهج العربية التى توقف إزاءها، ثمة مثال جيد يوضح إسرافه الشخصى فى تلك الإضافات، وهى ملحوظة شخصية وردت فى المجلد السابع، ولها عنوان طريف فى الفهرست: Capotes mé-lancoliques. اتهمته مجلة أدنبرة بأنه يكتب للبالوعات، ورأت دائرة المعارف البريطانية أن الترجمة الكاملة غير مقبولة، وأن ترجمة لين «مازالت صالحة للاستخدام الجاد حقيقة». وليس لنا أن نستهجن كثيراً تلك النظرية المعتمة الخاصة بالتفوق العلمى والتوثيقى فى تطهير النص الأصلى؛ إذ إن بيرتون كان يداعب تلك الصيحات الحانقة. فيما عدا ذلك، لا تستحوذ تنويعاته الضئيلة فى مسألة العشق الجسدى على كل الانتباه إلى شروحاته.

فلقد كانت هذه موسوعية وتراكمية وتتناسب أهميتها تناسباً عكسياً مع الحاجة إليها. فالمجلد السادس مثلاً (الكائن أمامى الآن) يضم ثلاثمائة حاشية يمكننا أن نبرز من بينها: إدانة للسجون؛ دفاعاً عن العقاب الجسدى وعن الغرامات؛ أمثلة عن احترام الإسلام للخبز؛ أسطورة عن شعر ساقى الملكة بلقيس؛ شرحاً للغز ألوان الموت الرمزية الأربعة؛ نظرية وتطبيقاً شرقياً بصدد نكران الجميل؛ تقريراً يفيد بأن وبر النعاج هو المفضل لدى الملائكة، وأيضاً عن عفاريت النحاس الأصفر؛ موجزاً عن ليلة القدر؛ إدانة لسطحية آندرو لانج؛ خطبة ضد النظام الديمقراطى؛ إحصاء لأسماء محمد فى الأرض والنار والفردوس؛ ذكراً لشعب «الأمالو» من العماليق المعمرين؛ نبأ عن عورات المسلم، التى تشمل، فى الرجل، من سرته حتى الركبة، وفى المرأة من رأسها إلى قدميها؛ إطراء لشواء خاص برعاة البقر فى الأرجنتين؛ إشارة إلى متاعب «ركوب الخيل» خاصة عندما تكون الدابة بشراً؛ مشروعاً عظيماً لتهجين قردوح وامرأة لإنتاج سلالة سفلى من البروليتاريا الصالحة. فى سن الخمسين كان بيرتون قد حصد حناناً وتهكماً وبذاءات وطرائف كثيرة ثم أطلقها فى شروحاته.

وتبقى المعضلة الأساسية؛ كيف يمكن توفير المتعة لسادة القرن التاسع عشر بروايات على حلقات تنتسب إلى القرن الثالث عشر؛ إن الفقر الأسلوبى لـ (ألف ليلة) معروف للجميع. فى بعض المرات، يتحدث بيرتون عن لهجة الناثرين العرب «الجافة والتجارية» فى مقابل الإفراط البلاغى عند الفرس؛ ويعترف ليتمان، المترجم الحديث لـ (ألف ليلة)، بأنه اضطر إلى إضافة كلمات مثل «سأل»، «طلب»، «أجاب»، وذلك على مدى خمسة آلاف صفحة تجهل أى شكل آخر سوى كلمة «قال» التى يلجأ إليها دائماً.

يسرف بيرتون، بحب، فى تبديل هذا النسق، فقاموسه ليس أقل تبايناً من شروحاته. فالعبارات المهجورة تتعايش

مع تعابير العامة، ولغة السجون أو البحارة مع المصطلح التقنى. لا يخجل من هجين اللغة الإنجليزية الجيد ولا ترضيه عبارات موريس Morris الإسكندنافية ولا عبارات جونسون Johnson اللاتينية، بل اتصالهما وصداهما معاً. ويكثر لديه المستحدث والأجنبى مثل:

castrato inconséquence, hauteur, in gloria, bagnio, langue fourrée, pundonor, vendetta, wazir.

وينبغى أن تحتل كل كلمة من هذه الكلمات مكانها الدقيق، لكن إقحامها فى النص الإنجليزى لا يهم شيئاً. وقد يكون لها طيب الأثر، لأن تلك الدعابات اللفظية ـ وأخرى نحوية ـ تلطف أحياناً من ثقل سياق (ألف ليلة). ويبرتون يقدمها فى جرعات محسوبة: فى بادئ الأمر، يترجم، فى صرامة، «سليمان» إلى:
Sulayman, Son of David (on the twain he peace!)

ثم ـ بعد أن نعتاد هذه المهابة ـ يهبط به إلى منزلة: Solomon Davidson . ويجعل من ملك هو عند بقية المترجمين «ملك سمرقند فى فارس»، يجعله:
a King of Samarcand in Barbarian-land

ومن مشترٍ هو فى رأى الآخرين «نزق»، يجعله: a man of wrath . وليس هذا كل شيء، فبيرتون يعيد صياغة المفتتح والنهاية بإضافة التفاصيل العارضة والملامح الفسيولوچية، وهكذا يدشن فى حوالى عام ١٨٨٥ نسقاً جديداً سنرى اكتماله (أو تحوله إلى عبث*) فى نص مردروس.

وأى إنجليزى أقل ارتباطاً بالزمن/ أخلد من أى فرنسى، لذا فأسلوب بيرتون غير المتجانس لم يتأثر بمرور الزمن كما تأثر أسلوب مردروس المحدد زمنياً.

٢ ـ الدكتور مردروس Mardrus

وما أغرب التناقض فى حالة مردروس! إليه تنسب الفضيلة «الأخلاقية» أنه أكثر مترجمى ألف ليلة تحرياً للصدق، وهى ترجمة مثيرة للغرائز بشكل يدعو إلى الإعجاب، كان القراء قد حرموا منها من قبل بسبب أدب جالان وتصنع لين المتزمت؛ وتوفّر فى هذه الترجمة حرفيتها الرائعة والمؤكدة بجلاء فى العنوان الفرعى ـ «ترجمة حرفية وكاملة للنص العربى» ـ وفى توفيقها فى نقل العنوان: (كتاب ألف ليلة وليلة). وقصة العنوان بناءة، بوسعنا أن نتذكرها قبل أن نراجع مردروس.

يذكر كتاب المسعودى، (مروج الذهب ومعادن الجوهر)، وصفاً لمجموعة عنوانها Hezár Afsane ، وتعنى بالفارسية: «ألف مغامرة». لكن الناس أطلقوا عليها (ألف ليلة). وتقص وثيقة أخرى من القرن العاشر، (الفهرست)، الحكاية الأصلية للمجموعة: ملك بائس يقسم أن يتزوج عذراء كل ليلة ويقطع رأسها فى الفجر، والحل الذى توصلت إليه شهرزاد التى تسليه بحكايات عجيبة حتى تمر عليهما (ألف ليلة) فتقدم إليه ولدهما الذى أنجباه. هذه الفكرة ـ الأرقى من اللاحقة عليها أو المشابهة لها، كموكب تشوسر Chaucer التقى، أو وباء چوفانى بوكاتشو Giovanni Boccaccio ـ يقال إنها لاحقة على العنوان وإنها جاءت لتبرره. على أية حال، الرقم المبدئى الذى كان ١٠٠٠ أصبح ١٠٠١. كيف ظهرت هذه الليلة الإضافية التى لا غنى عنها الآن، تلك التى كانت موضع سخرية كيبيدو Quevedo ـ ثم فولتير ـ من بيكو دى لاميراندولا Pico de la Mirándola: كتاب كافة الأشياء وأشياء أخرى كثيرة؟

أوعز ليتمان بأنها قد تكون تأثيراً لعبارة «Bin bir» التركية وترجمتها حرفياً: (ألف وواحد) والتى تستخدم فى معنى: كثير أو كثيرين. فى أوائل ١٨٤٠، وجد «لين» سبباً جميلاً: الخوف السحرى من الأرقام الزوجية. والواقع أن مغامرات العنوان لم تتوقف عند ذلك الحد. بدءاً من ١٧٠٤، حذف أنطوان جالان تكرار

* باللاتينية فى الأصل.

كلمة ليلة وترجم: «Mille et une nuits» وهو الاسم الشائع الآن فى كل أوروبا فيما عدا إنجلترا التى تفضل (ليال عربية) Arabian Nights . فى عام ١٨٣٩، كان و. هـ. ماكنغتن W. H. Macnaghten ، ناشر طبعة كالكتا، من الدقة الفريدة بحيث ترجم العنوان كاملاً: (كتاب ألف ليلة وليلة)* . ولم يمر هذا التجديد الحرفى مر الكرام. فمنذ ١٨٨٢، بدأ چون باين John Payne ينشر ترجمته تحت عنوان Book of the thousand nights and one night؛ ثم الكابتن بيرتون، منذ ١٨٨٥، تحت عنوان: Book of the thousand nights and one night؛ ثم ج. س. مردروس J. C. Mardrus ، منذ ١٨٩٩، بعنوان Livre de mille nuits et une nuit .

وأبحث عن الفقرة التى جعلتنى أرتاب ارتياباً نهائياً فى صدق ترجمة الأخير، وتنتمى إلى قصة «مدينة النحاس» التى تضم من نهاية الليلة السادسة والستين بعد المائة الخامسة إلى بداية الليلة الثامنة والسبعين بعد المائة الخامسة، وإن كان الدكتور مردروس قد نسبها (ربما ملاكه الحارس يعرف السبب) إلى الليالى من ٣٣٨ إلى ٣٤٦. ولن أصر على ذلك، إذ إن هذا التعديل غير المفهوم لا ينبغى له أن يستنفد رعبنا. تقول شهرزاد مردروس:

«كان الماء يجرى فى أربع قنوات تحت الحجرة فى انحناءات خلابة ولكل قناة مجرى له لون خاص: فكان مجرى القناة الأولى من الرخام الوردى ومجرى القناة الثانية من الياقوت الأصفر ومجرى القناة الثالثة من الزمرد ومجرى القناة الرابعة من الفيروز فيكتسب الماء لون مجرى القناة، فإذا جرحه الضوء الخافت المتسلل من الديباج العلوى عكس على الأشياء والجدر المرخمة عذوبة منظر بحرى».

إذا اعتبرنا الفقرة تجربة من النثر المرئى على نسق (صورة لدوريان جراى)، أقبل وأحترم هذا الوصف، لكنه من حيث هو ترجمة «حرفية وكاملة» لفقرة كتبت فى القرن الثالث، أكرر: إن هذا ليقلقنى إلى أقصى حد. وأسبابى متعددة. فشهرزاد، دون تدخل مردروس، تصف الأشياء بتعداد أجزائها وليس بتفاعلاتها المتبادلة وهى لا تقدم تفاصيل ظرفية، كمسألة الماء الذى يعكس لون مجراه، ولا تحدد «نوعية» الضوء الذى يتسلل من الديباج ولا تشير إلى الصورة الأخيرة الأحرى بصالون لرسامى الأكواريللا. ثمة تصدع آخر صغير: انحناءات خلابة ليس عربياً بل هو، بجلاء، تعبير فرنسى. أجهل إن كانت الأسباب السابقة كافية، إذ هى لم تكفنى وانتابنى سرور متراخ عند مضاهاة الترجمات الألمانية الثلاث ـ ترجمات ڤيل Weil وهننج Henning وليتمان Littmann ـ بالترجمتين الإنجليزيتين لكل من لين وسير ريتشارد بيرتون لأستشف منها أن أصل سطور مردروس العشرة هو كالتالى: وتلك الأنهر الأربعة تجرى وتجتمع فى بحيرة عظيمة مرخمة باختلاف الألوان.

وليس لإضافات مردروس نسق واحد، فهى أحياناً، وبشكل سافر، غير مناسبة لوقتها، كأنما هو بغتة يناقش انسحاب بعثة مرشان Marchand ، ومثال ذلك قوله:

«أطلوا على مدينة من الأحلام... على امتداد البصر المثبت فى الآفاق الغارقة فى الظلمة تدرجت، داخل السور البرونزى، قباب قصور وشرفات منازل وبساتين وادعة وجاست قنوات، ضوأها النجم، فى ألف دورة غراء تحت الجبال، خلفها بحر معدنى يضم وهج السماء المنعكسة إلى صدره البارد».

أو هذه الفقرة التى ليست صبغتها الفرنسية أقل وضوحاً:

«بساط رائع ألوانه مجيدة، من الصوف الجيد، تتفتح زهوره بلا أريج فى مرج بلا حياة ويحيا

* بالعربية بحروف لاتينية.

كل الحياة «الصناعية» لأيكه الذاخرة بالطيور والحيوانات التى بوغتت فى جمالها الطبيعى الحقيقى وخطوطها الدقيقة». (وهنا تقول الطبعات العربية: «فى جوانب ذلك الدهليز براقع عليها صور من أصناف الوحوش والطيور وكل ذلك من ذهب أحمر وفضة بيضاء وأعينها من الدرر واليواقيت يتحير كل من رآها» .

ولا يكف مردروس عن التعجب للفقر «ذى الطابع الشرقى» فى (ألف ليلة وليلة). ويسرف ـ بإصرار أحرى بـ «سيسل ب. دى ميل» ـ فى الوزراء والقبل والنخيل والأقمار. ويحدث أنه فى الليلة ٥٧٠ يقرأ:

«وإذا هم بعمود من الحجر الأسود وفيه شخص غائص فى الأرض حتى إبطه وله جناحان عظيمان وأربع أياد؛ يدان منهما كأيدى الآدميين ويدان كأيدى السباع فيهما مخلب، وله شعر فى رأسه كأنه أذناب الخيل وله عينان كأنهما جمرتان وله عين ثالثة فى جبهته كعين الفهد....».

فيترجم فى فخامة:

«وصلت القافلة، ذات مساء، عموداً من الحجر الأسود شد إليه وثاق مخلوق غريب لا يبرز من جسده إلا نصفه لأن النصف الآخر دفن تحت الأرض. وبدا الجزء البارز مخلوقاً بشعاً محشوراً هناك بفعل قوى جهنمية. كان أسود اللون وبحجم جذع نخلة عجوز متهالكة، بلا سعف، وله جناحان أسودان عظيمان وأياد أربع اثنتان منها أشبه بأيدى السباع ذات المخالب، وشعر مشعث ذو أذناب غليظة كذيل العير يهتز فى شراسة فوق جمجمته المربعة، وتحت قوس المحجرين توهجت حدقتان حمراوان بينما ثقبت جبهته ذات القرون المزدوجة بعين واحدة تنفتح بلا حركة وفى ثبات قاذفة أشعة خضراء كنظرة النمور والفهود» .

ويضيف بعد ذلك بقليل:

«برونز الأسوار والقباب الزاهية بالأحجار الكريمة والشرفات الناصعة والأنهار وكل البحر، وكذا الظلال الممتدة نحو الغرب، اجتمعت تحت نسيم الليل والقمر السحرى».

إن نعت «سحرى» ، عند رجل من القرن الثالث عشر، قد يكون نعتاً محدداً للغاية وليس مجرد الصفة التى يقصدها الدكتور المتأنق... وأنا أشك فى أن بوسع اللغة العربية أن تترجم فقرة مردروس هذه «ترجمة حرفية وكاملة» ، وليس العربية فقط بل اللاتينية أيضاً أو قشتالية ميجل دى ثربانتس.

وكتاب (ألف ليلة وليلة) غزير فى ملمحين، الأول، شكلى بحت، وهو السجع؛ والآخر هو الوعظ الأخلاقى. الملمح الأول، الذى حافظ عليه كل من بيرتون وليتمان، يختص بما يصوره الراوى من شخوص مليحى الهيئة وقصور ورياض وأعمال السحر وذكر الله وغروب الشمس والمعارك والفجر وبدايات ونهايات القصص. أما مردروس فهو يحذفه، ربما فى شىء من الرحمة.

والملمح الآخر يتطلب موهبتين: القدرة على مزج الكلمات المجردة فى فخامة، والجرأة على اقتراح فكرة قديمة بلا خجل. ومردروس يفتقر إلى كلتيهما. فمن تلك الفقرة التى ترجمها لين على هذا النحو الخالد :

And in this palace is the last information respecting lords collected in the dust

الدكتور مردروس يترجم منها فقط:

«مضى كل هؤلاء! لم يسعهم الوقت ليرتاحوا فى ظل أبراجى» ؛ واعتراف العفريت:

«أنا مكفوف ههنا بالعظمة محبوس بالقدرة معذب إلى ما شاء الله عز وجل».

هو بالنسبة لقارئ مردروس:

«أنا ههنا مكبل بالقدرة غير المرئية حتى نهاية القرون».

ولا السحر أيضاً يجد فى مردروس نصيراً طيباً، فهو غير قادر على ذكر ما هو خارق للطبيعة دون ابتسامة. فهو، على سبيل المثال، يختلق ترجمة:

«فى يوم من الأيام، سمع الخليفة عبد الملك بن مروان حديثاً عن قماقم من النحاس القديم يخرج منها دخان أسود له هيئة شيطانية فتعجب أشد العجب وبدا أنه يرتاب فى حقيقة تلك الوقائع الشهيرة، فتدخل الرحالة طالب بن سهل...»

فى هذه الفقرة (التى تنتمى كالفقرات التى ذكرتها من قبل إلى قصة «مدينة النحاس» الذى يترجمه مردروس إلى «برونز» لا مراء فيه)، نجد أن السذاجة المقصودة فى كلمة «الشهيرة» وكذا ارتياب الخليفة عبد الملك غير المنطقى هديتان شخصيتان من لدن المترجم.

ويرغب مردروس باستمرار فى تكملة العمل الذى أهمله المؤلفون العرب المجهولون وفاترو الهمة: يضيف مناظر art-nouveau ، بذاءات مناسبة، فاصلاً هزلياً موجزاً، بعض الملامح العارضة، شيئاً من التناسق والكثير من الوصف الشرقى المرئى. وأذكر مثالاً واحداً من بين الكثير: فى الليلة ٥٧٣، يدعو الوالى موسى بن نصير النجارين والحدادين ويأمرهم أن يسووا الأخشاب ويعملوا سلماً مصفحاً بصفائح الحديد. مردروس (فى الليلة ٣٤٤ من ترجمته) «يصلّح» هذا المشهد «الركيك» مضيفاً أن العسكر بحثوا عن أغصان يابسة ثم ثقفوها بمداهم وسكاكينهم وربطوها بقماش عمائمهم ونطاقاتهم وبعقال البعير والزنانير والسروج الجلدية حتى أقاموا سلماً عالياً قربوه من السور وثبتوه بالحجارة من كل جانب.

ويمكننا القول، عامة، إن مردروس لا يترجم الكلمات وإنما يترجم صور الكتاب، وهى حرية محرمة على المترجمين لكنها مكفولة للرسامين ـ الذين يسمح لهم بإضافة ملامح من هذا النوع. وأجهل إن كانت تلك التسليات الباسمة هى التى تضفى على العمل تلك الصبغة السعيدة، صبغة المخاتلة الشخصية، البعيدة عن الخوض فى المعاجم. أعرف فقط أن «ترجمة» مردروس هى أيسر الترجمات قراءة ـ بعد ترجمة بيرتون التى لا تقارن، وغير الدقيقة هى الأخرى (فالزيف فى ترجمة بيرتون ذو طبيعة مغايرة ويكمن فى استخدام عملاق لإنجليزية فظة، مترعة بالمهجور والأجنبى).

وإنى قد آسف (ليس أسفاً موجهاً إلى مردروس بقدر ما هو أسف شخصى) أن يشتم فى النماذج السابقة غرض تحريمى. إذ إن مردروس هو المستعرب الوحيد الذى اضطلع الأدباء بمهمة تمجيده، وبنجاح مبالغ فيه، حتى إن المستعربين أنفسهم يعرفون الآن قيمته. لقد كان أندريه جيد من أوائل من أثنوا عليه، فى أغسطس ١٨٨٩، ولا أعتقد أن كانثيلا Cancela أو كبدفيلا Capdevila سيكونان آخرهم. وغايتى ليست هدم هذا الإعجاب وإنما التوثيق له. إن فى الاحتفال بأمانة مردروس إغفال لروحه، عدم الإشارة حتى إلى مردروس. لأن عدم أمانته، عدم أمانته الخلاقة والسعيدة، هى ما ينبغى أن يثير اهتمامنا.

٣ ـ إنّو ليتمان Enno Littmann

يمكن لألمانيا، موطن طبعة شهيرة لـ (ألف ليلة وليلة)، أن تفخر بأربع ترجمات: ترجمة جوستاف ڤيل، «أمين المكتبة رغم أنه إسرائيلى» ـ هذا الاستدراك ورد على صفحات إحدى الموسوعات القطلونية ـ ؛ وترجمة ماكس هننج، صاحب ترجمة للقرآن؛ وترجمة فليكس بول جريف Félix Paul Greve ؛ ثم ترجمة إنو ليتمان، الذى حل رموز النقوش الإثيوبية بقلعة أكسوم. ومجلدات الترجمة الأولى الأربعة (١٨٣٩ ـ ١٨٤٢) هى أمتعها

جميعاً، لأن صاحبها ـ المنفى بعيداً عن أفريقيا وآسيا بسبب الدوستاريا ـ يهتم بالحفاظ على طابعها الشرقى أو هو يكمله. وتستحق إضافاته احترامى. يقول على لسان رجال دخلاء على جمع: «لا نريد أن نبدو كالصباح مفرق الجماعات»؛ ولدى حديثه عن أحد الملوك يؤكد: «إن النار التى أشعلها لضيوفه تذكر بالجحيم، وإن ندى يده الكريمة كالطوفان»؛ وعن آخر يشير إلى أن يديه «كانتا سخيتين كالبحر». وهذه التزييفات ـ الجديرة على الأحرى بـ «بيرتون» أو «مردروس» ـ اختص بها المترجم الأجزاء المنظومة شعراً ـ حيث يمكن لتصويره الجميل أن يكون معادلاً أو بديلاً للنظم الأصلى. وفيما يختص بالنثر، أفهم أنه ترجمه كما هو، مع بعض الحذف الذى له ما يبرره والواقع على المسافة نفسها بين النفاق وقلة الحياء. يمتدح بيرتون عمله ـ «الأمين بما تسمح به ترجمة ذات سمة شعبية». وليس من قبيل الصدفة أن يكون الدكتور فيل يهودياً «وإن كان أمين مكتبة» فأنا أرى أن بمقدورنا أن نستعذب فى لغته نحواً من مذاق الكتب المقدسة.

ولا تحفل الترجمة الثانية (١٨٩٥ ـ ١٨٩٧) بمفاتن الدقة، ولا الأسلوب أيضاً. أتحدث عن تلك التى قدمها هننج، مستعرب من ليبزج، إلى «مكتبة أونيفرسال» Universalbibliothek، لصاحبها فيليب ركلام Philipp Reclam. تعرضت هذه الترجمة لعملية تطهير، برغم أن دار النشر تؤكد العكس. وأسلوبها فاتر ومثابر وميزتها التى لا تدحض ربما كان حجمها. وتأخذ بنسختى بولاق وبرسلاو إلى جانب مخطوطة زوتنبرج وترجمة بيرتون بملحقاتها. وهننج المترجم لنص بيرتون هو حرفياً أرقى من هننج المترجم للنص العربى، وهو مجرد تأكيد بتفوق سير ريتشارد على العرب. فى مقدمة وخاتمة العمل، يسهب فى الثناء على بيرتون ـ ثناء يفنده تقريباً ذلك التقرير الذى يرى أن بيرتون استعار «لغة تشوسر المقابلة لعربية القرون الوسطى». ولو أشير فقط إلى تشوسر باعتباره مصدراً لألفاظ بيرتون لكان ذلك أكثر حكمة. (شىء من هذا يحدث لسير توماس أركهارت ورابليه).

والترجمة الثالثة، ترجمة جريف، مشتقة من ترجمة بيرتون الإنجليزية، وهى تستنسخها بعد استبعاد الحواشى الموسوعية. نشرها، قبل الحرب، إنسل ـ فرلاج Insel-Verlag.

والترجمة الرابعة (١٩٢٣ ـ ١٩٢٨) نقل للترجمة السابقة، وتقع مثلها فى ستة مجلدات، بتوقيع إنو ليتمان الذى حل رموز آثار أكسوم وحقق الـ ٢٨٣ مخطوطة الإثيوبية الموجودة بالقدس وشارك فى «مجلة علم الأشوريات». وترجمته ـ بعيداً عن مماطلات بيرتون المتواطئة ـ صريحة تماماً. لا يأبه بشىء مهما كان من الدعار، بل يترجمه إلى ألمانيته الوادعة، وفى القليل النادر إلى اللاتينية. لا يحذف كلمة، ولا حتى تلك التى تشير ـ ألف مرة ـ إلى الانتقال من ليلة إلى أخرى. ولا يلقى بالاً إلى صبغة الكتاب المحلية، وكان لزاماً أن ينبهه الناشر كى يحتفظ بكلمة «الله» كما هى بالعربية ولا يستبدلها بمقابلها الألمانى. وهو ـ كـ «بيرتون» و«چون باين» ـ يترجم النظم العربى نظماً غربياً. ويسجل فى سذاجة: لو أنه بعد الإشارة المعتادة: «قال فلان هذه الأبيات»، جاءت فقرة من النثر الألمانى لانتابت القراء الحيرة. وهو يمد القارئ بالهوامش الضرورية لفهم النص: حوالى عشرين حاشية بكل مجلد وجميعها مقتضبة. وهو دائماً واضح وبسيط ومبتذل. ويتحرى كما يقال تنفس العربية ذاته. وإن لم يكن هنالك خطأ فى دائرة المعارف البريطانية فإن ترجمته هى أفضل الترجمات المتداولة. وأسمع أن المستعربين متفقون على هذا الرأى، ولا يهم فى شىء أن أديباً، مجرد أديب من بلد لا يعدو كونه جمهورية الأرجنتين، يفضل أن يخالفهم الرأى.

وأسبابى هى: إن ترجمات بيرتون ومردروس، وحتى جالان، لا يمكن فهمها دون ما وراءها من تراث أدبى. ومهما كانت مساوئها أو مميزاتها، هذه الأعمال المتميزة

تعنى وجود مسار ثرى سابق عليها. فحصاد الأدب الإنجليزى الذى لا ينفد يقع بشكل ما فى المساحة المظللة من ترجمة بيرتون ـ دعار جون دون John Donne الشديد، وقاموس شكسبير وسيريل تورنير الضخم، وولع سوينبرن بالمهجور، وغلظة ثقافة مفكرى القرن السابع عشر، والحيوية والغموض والشغف بالعواصف والسحر. ويمتزج فى عبارات مردروس الباسمة سالامبو ولافونتين، الدمية والباليه الروسى.

أما فى نص ليتمان، الذى هو ـ كواشنطن ـ غير قادر على الكذب، ليس هنالك سوى النزاهة الألمانية. وهذا قليل، قليل جداً. فالتجارة بين (ألف ليلة) وألمانيا كان ينبغى لها أن تسفر عن المزيد.

إن لألمانيا أدباً فانتازياً، بل إن لها أدباً فانتازياً فقط على الأحرى، سواء فى الفلسفة أو الرواية. وثمة عجائب فى (ألف ليلة) كنت سأبتهج لو أعيدت صياغتها بالألمانية. وأنا عندما أسجل هذه الرغبة أفكر فى عجائب (ألف ليلة) التقليدية ـ فى عفاريت القماقم أو عبيد خاتم سليمان القادرين على كل شىء، فى الملكة التى تحول المسلمين إلى طيور، فى المراكبى النحاسى الذى يحمل طلاسمه وتعاويذه فى صدره ـ وفى العجائب الأخرى الأكثر عموماً والتى تنبثق عن طبيعتهم الجمعية وعن حاجتهم إلى تكملة ألف جزء وجزء. عند نفاد السحر، كان بمقدور المدونين الألمان أن يلجأوا إلى الأخبار التاريخية أو الدينية التى قد تعكس إضافتها توفر حسن النية فى بقية العمل. وفى مجلد واحد، كان يمكن أن تتعايش الياقوتة التى تصعد حتى السماء و أول وصف لسومطرة؛ وصف بلاط العباسيين والملائكة الفضية التى طعامها تبرير للرب... إنه مزيج شعرى، وبوسعى أن أقول الشىء نفسه فى حالة تكرارات معينة. أليس رائعاً أن يستمع الملك شهريار ـ فى الليلة ٦٠٢ ـ إلى قصته هو على لسان شهرزاد؟

من المعتاد ـ محاكاةً للإطار العام ـ أن تتضمن إحدى الحكايات حكايات أخرى ليست أقصر من الأولى: مشاهد داخل مشهد، مثل مأساة هاملت، ارتقاءً إلى قوة الحلم. ويبدو أن بيتاً وعراً وجلياً من شعر تنيسون يشرح ذلك:

Laborius orient ivory, sphere in sphere.

وهكذا، وإمعاناً فى العجب، يمكن لرؤوس «هيدرا» المتفرعة أن تصبح أشد تحديداً من جسدها، أى يمكن لشهريار، ملك «جزر الصين وهندستان» الأسطورى، أن يتلقى أخباراً عن طارق بن زياد والى طنجة وبطل معركة «جواداليته»، فتختلط القاعات بالمرايا ويصبح القناع خلف الوجه ويجهل الناس أين الرجل الحقيقى من بين تماثيله. ولا شىء من هذا يهم، فهذه الفوضى متبذلة ومقبولة كأحلام ما بين اليقظة والمنام.

وستلعب الصدفة لعبة التناظر، لعبة التباين، لعبة الإسهاب.

كم من الأشياء كان بوسع رجل مثل كافكا أن يقدم عليها من أجل أن يرتب ويضيف إلى تلك الألعاب، كى يعاود كتابتها طبقاً للتشويه الألمانى، طبقاً «للكآبة» الألمانية! *

(*) من بين الكتب التى راجعتها، لى أن أذكر :

Les Milles et une Nuits, contes arabes traduits par Galland. Paris, s. d.

The Thousand and One Nights, commonly called The Arabian Nights' Entertainments. A new translation from the Arabic, by E. W. Lane. London, 1839.

The Book of the Thousand Nights and a Night. A plain and literal translation by Richard. F. Burton. London (?) Vols. VI, VII, VIII.

The Arabian Nights. A complete and unabridged selection from the famous literal translation of R. F. Burton. New York, 1932.

Le livre de Mille Nuits et une Nuit. Traduction littérale et complète du texte arabe, par le Dr. J. C. Mardrus. Paris, 1906.

Tausend und eine Nacht. Aus dem Arabischen übertragen von Max Henning. Leipzig, 1897.

Die Erzählungen aus den Tausendundein Nächten. Nach dem arabischen Urtext der Calcuttaer Ausgabe vom Jahre 1839 übertragen von Enno Littmann. Leipzig, 1928

الهوامش :

(١) كتب العنوان، في الأصل، بالعربية بحروف لاتينية.

(٢) أشير إلى ماركو أنطونيو حين يستحضره قيصر بقوله:

.... on the Alps

It is reported, thou didst eat strange flesh

which some did die to look on...

(٣) كما أن مما يذكر له هذا التنويع على موضوعات أبي البقاء الروندي وخورخه مانريكه Jorge Manri que (الشاعر الإسباني، ١٤٤٠ ـ ١٤٧٩):

Where is the wight who peopled in the past

Hind-Lond and Sind; and there the tyrant played?...



قصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة» لبورخيس ومسألة الليلة ٦٠٢ : أربعة مفاتيح وثلاثة تعليقات



يوسف ديشى *

استعارات الف ليلة وليلة
خورخى لويس بورخيس

الاستعارة الأولى هى النهر ،
والمياه العظمى ، والبلور الحي
المدخر تلك العجائب الغالية
التى كانت من الإسلام فصارت لك
اليوم ولى . هى الطلسم القاهر
وهو معاً عبد مملوك .
هى الجنى أسير قمقم
من النحاس ختم عليه بالخاتم السليمانى ،
هى يمين الملك الذى أقسم أن يسلم
ملكة ليلته إلى حكم
السيف . هى القمر المنفرد ،
والأيادى تغتسل بالرماد .
هى رحلات السندباد ، بطل الأوديسة ذا
لم يعاقبه إلاه ، ولم يدفعه إلى الأمام

metàforas de las mil y una noches
J. L. Borges

La primera metáfora es el río.
Las grandes aguas. El cristal viviente
Que guarda esas queridas maravillas
Que fueron del Islam y que son tuyas
Y mías hoy. El todopoderoso
Talismán que también es un esclavo ;
El genio confinado en la vasija
De cobre por el sello salomónico ;
El juramento de aquel rey que entrega
Su reina de una noche a la justicia
De la espada, la Luna, que está sola ;
Las manos que se lavan con ceniza ;
Los viajes de Simbad, ese Odiseo
Urgido por la sed de su aventura,
No castigado por un dios ; la lámpara ;
Los símbolos que anuncian a Rodrigo
La conquista de España por los árabes ;

* جامعة ليون الثانية ، فرنسا .

El simio que revela que es un hombre,
Jugando al ajedrez ; el rey leproso ;
Las altas caravanas ; la montaña

De piedra imán que hace estallar la nave ;
El jeque y la gacela ; un orbe fluido
De formas que varían como nubes,
Sujetas al arbitrio del Destino
O del Azar, que son la misma cosa ;
El mendigo que puede ser un ángel
Y la caverna que se llama Sésamo.

إلا ظمأ المغامرة بنفسه . هى الفانوس السحرى،
وتلك الرموز التى تنبئ لذريق
بأن العرب سيفتحون إسبانيا .
هى القرد الذى يدل على كونه إنسانا
بلعبه الشطرنج . هى الملك الأبرص ،
والقوافل الشامخة ، وجبل
المغنطيس تنفلق عنده السفن .
هى الشيخ والغزال ، كرة مائية
من الأشكال المتقلبة تقلب السحاب
والخاضعة لطاغوت المصير
أو الصدفة ، وهما أمر واحد .
هى المتسول، لعله ملاك ،
والكهف الذى يدعى سمسما .

La segunda metáfora es la trama
De un tapiz, que propone a la mirada
Un caos de colores y de líneas
Irresponsables, un azar y un vértigo,
Pero un orden secreto lo gobierna.
Como aquel otro sueño, el Universo,
El Libro de las Noches está hecho
De cifras tutelares y de hábitos :
Los siete hermanos y los siete viajes.
Los tres cadíes y los tres deseos
De quien miró la Noche de las Noches,
La negra cabellera apasionada
En que el amante ve tres noches juntas,
Los tres visires y los tres castigos,
Y encima de las otras la primera
Y última cifra del Señor : el Uno.

الاستعارة الثانية لحمة نسيج
بساط يعرض للأبصار
بلبلة من الألوان والخطوط
اللامبالية ، وصدفا ودوارا
يحكمها مع ذلك نظام خفى .
شأن الكون ، هذا الحلم الآخر ،
جعل كتاب الليالى
من الأعداد الواقية والعلامات الرامزة ،
الإخوة السبعة والرحلات السبع
القضاة الثلاثة والمنى الثلاث
التى يتمناها من شاهد ليلة الليالى
بولوع شعرها الأسود المسدول
حيث يرى العاشق ثلاث ليال على اتصال ،
الوزراء الثلاثة والعقوبات الثلاث ،
وعاليها جميعا العدد الأول
والأخير ، عدد الله : الأحد .

La tercera metáfora es un sueño.
Agarenos y persas lo soñaron
En los portales del velado Oriente
O en vergeles que ahora son del polvo
Y seguirán soñándolo los hombres
Hasta el último fin de su jornada.
Como en la paradoja del eleata.
El sueño se disgrega en otro sueño
Y ése en otro y en otros, que entretejen

الاستعارة الثالثة حلم
حلمه أبناء هاجر وأبناء فارس
تحت أبواب الشرق المحجوب
أو فى جنان صارت اليوم إلى التراب .
وسوف يستمر البشر على حلمهم هذا
إلى حد رحلتهم النهائى
كما فى مفارقة زينون الإيلى ،
يتبدد الحلم وإذا بحلم آخر
يتبدد فإذا به آخر بل أضعاف بديله

تتشابك عبثا فإلى عبث متاهة تؤدّى .
فى الكتاب الكتاب . دون أن تعى ،
تقص الملكة على الملك قصتهما
المنسية . لقد خطفتهما
صاعقة أسحار سالفة ،
فلم يعودا يعرفان من هما . ولا يزالان يحلمان .

Ociosos un ocioso laberinto.
En el libro está el Libro. Sin saberlo,
La reina cuenta al rey la ya olvidada
Historia de los dos. Arrebatados
Por el tumulto de anteriores magias,
No saben quiénes son. Siguen soñando.

الاستعارة الرابعة خريطة
للزمان ، ذاك الإقليم اللامحدود .
به يقاس تدرج الظلال ،
تفتت الرخام السرمدى ،
والخطى التى تخطوها الأجيال
– كل شئ : الصوت وصداه ، وما ينظر إليه
وجها جانوس ذى الجبهتين ،
عوالم الفضة وعوالم الذهب الأحمر ،
وسهر النجوم الشاسع .
تقول العرب : ما من قادر
على الانتهاء من قراءة كتاب الليالى .
فالليالى هى الزمان ، وهو الذى لا ينام .
واصل القراءة بينما يموت النهار ،
تقص عليك شهر زاد قصتك أيضا .

La cuarta es la metáfora de un mapa
De esa región indefinida, el Tiempo,
De cuanto miden las graduales sombras
Y el perpetuo desgaste de los mármoles
Y los pasos de las generaciones.
Todo. La voz y el eco, lo que miran
Las dos opuestas caras del Bifronte,
Mundos de plata y mundos de oro rojo
Y la larga vigilia de los astros.
Dicen los árabes que nadie puede
Leer hasta el fin el Libro de las Noches.
Las Noches son el Tiempo, el que no duerme.
Sigue leyendo mientras muere el día
Y Shahrazad te contará tu historia.

[فبراير ١٩٧٧]

«عدوى» النظرة البورخيسية

لابد – بعد توجيه الشكر إلى من أعاننى فى ترجمة القصيدة المذكورة (١) – من تنبيه أخى القارئ إلى أن فى قراءة أعمال خورخى لويس بورخيس (٢) ما يجعلها شبيهة بمعاشرة القوم أربعين يومًا ، فمن لم يهجرها تصبح نسبة خفية من أحلامه وتأملاته منها وفيها . ثم إن هذا الكاتب الأرجنتينى قد أحدث فى الأدب معانى جديدة فرضت وجودها شيئًا فشيئا على المكتبة العالمية فى أرفع مستوياتها . وكان بورخيس من روّاد من وضعوا آثارهم فى إطار ثقافى عالمى . كما يجدر الذكر بأنه من الذين تأثروا بالحضارة العربية والإسلامية تأثرا عميقا ، فاقتبس منها معانى أدبية وشاعرية عدة – فى حين أن المثقفين العرب لايزالون يفتقرون إلى ترجمة كافية لأعماله ، على الرغم من الجهود المحمود الآتى ذكره .

وقد تأثر بورخيس منذ صغر سنه بكتاب (ألف ليلة وليلة) عن طريق ترجمتين إنجليزيتين ، هما ترجمة إدوارد لين (Edward Lane) أولاً ، ومن بعدها ترجمة بيرتون (Burton) التى رافقت أحلام صباه . إلا أنه ناقد وشاعر وقاص مبتكر ، وساحر محترف ألف أسرار التحولات الشاعرية . ونتيجة لذلك ، فإن من تحليلاته

لـ (كتاب الليالي)، على حرف تسميته ، ما يعود إلى النقد الأدبي بالمعنى المنهجي المتوقع ، ومنها ما يحيطنا علماً بالناقد ذاته أو برؤياه في المصير والأدب والحياة أكثر مما يفيد معرفة المنقود . وقد يصعب التمييز ما بين هذين الوجهين لأسباب ناجمة عن أبعاد تصورات بورخيس الماورائية والشاعرية والنقدية والقصصية . غير أن تلك الأبعاد تلتئم في كتابته التئامًا يعرض أمام القارئ رؤية واسعة النطاق ، من شأنها أن تترك في حنايا ذهنه آثاراً عميقة ، لا مناص من أن تحول ، على مرور الزمان، بينه وبين نظرته الآنفة لكتاب (ألف ليلة وليلة) ، فينتابه شئ من «العدوى البورخيسية».

أما نصوص بورخيس التي تتعلق بموضوعنا بشكل أو بآخر فعديدة . وقد آثرنا أن نقدم قصيدة بعنوان «استعارات ألف ليلة وليلة» (Metáforas de las Mil y una noches) ، قمنا بتعريبها عن الإسبانية . وأضفنا إليها أربعة «مفاتيح قرائية» عامة ، أولها تقديم سريع للمؤلف ولعلاقته بكتاب (الليالي) والثاني تعليق على دور «التزييف» الأدبي في نظره ، انطلاقًا مما كتبه حول عمل مترجمي (ألف ليلة) في هذا الصدد . أما الثالث فإشارة إلى مكانة كتاب (الليالي) من مصير المؤلف الفردي والأدبي . والأخير مسألة جوهرية أثارها بورخيس عن طريق هذا التزييف البارع الخاص بكتابته ، وهي مسألة الليلة ٦٠٢ ، وأتبعنا هذه المفاتيح بتعليقات ثلاثة على نص قصيدة «الاستعارات» ، وهي تعليقات معدودة من شأن القارئ أن يكملها بإمعان النظر في القصيدة : فلكل كلمة منها متعة وصدى .

المفتاح الأول :

خورخي لويس بورخيس في سطور

ولابد ، مهما يكن من أمر ، من تقديم المؤلف في سطور ، فقليلا ما هو معروف لدى القارئ العربي ، على الرغم من ترجمة عدد من أقاصيصه قام بها إبراهيم الخطيب ونشرتها دار توبقال المغربية سنة ١٩٨٧ تحت عنوان (المرايا والمتاهات) في ٩٦ صفحة ، يضاف إليها ـ في حدود معلوماتنا ـ قصة صغيرة وردت في مجموعة بعنوان (قصص من أمريكا اللاتينية) ترجمها عيسى مخلوف ونشرتها دار مؤسسة الأبحاث العربية في بيروت (١٩٨٥) . أما قاموس (منجد اللغة والأعلام) فلم تضع طبعة عام ١٩٩٢ منه لبورخيس مدخلا ، رغم مكانته الأدبية العالمية .

ولد بورخيس سنة ١٨٩٩ في بوينس أيرس عاصمة الأرجنتين وتوفي في ١٩٨٦ . وكانت جدته إنجليزية الأصل ، ووالده أستاذا يلقي دروسه باللغة الإنجليزية ، فبها وقبل الإسبانية تعلم الطفل القراءة . وكانت مطالعاته الأولى روايات ديكنز (Dickens) ومارك توين (Marc Twain) وستيفنسون (R. L. Stevenson) وويلز (H.G. Wells) ، بالإضافة إلى ترجمة إنجليزية لكتاب (دون كيخوته) وترجمة بيرتون المذكورة لـ (ألف ليلة وليلة) . سنة ١٩١٤ ، انتقلت العائلة إلى أوروبا ، وكان والد بورخيس قد أحيل إلى التقاعد بسبب ضعف بصره الذي كان قد أوشك أن يكف . وفوجئت الأسرة بالحرب فالتجأت إلى سويسرا ، فأتم بورخيس دراسته الثانوية في چنيف ، باللغة الفرنسية . ولم تعد عائلته إلى بوينس أيرس إلا عام ١٩٢١ ، بعد سنة في إسبانيا ؛ حيث بدأ اشتراك بورخيس في الحياة الأدبية ـ بمعنى لقاء الأدباء والمشاركة في إنشاء المجلات الطليعية ، والنشر في صفحاتها .

ومعظم ما وضعه في الفترة الواقعة بين عامي ١٩٢١ و١٩٣٨ ـ وسيتبين لنا بعد قليل معنى التاريخ الثاني - ينتمي إلى نوعين كتابيين ، هما :

ـ الكتابة الشعرية، مثل: (ورع بوينس أيرس ـ Fervor de Buenos Aires) ـ ١٩٢٣ ؛ (قمر الرصيف المواجه ـ Luna de enfrente)ـ ١٩٢٥ [3] ؛ (كراس سان مارتين ـ Cuaderno San Martin) ـ ١٩٢٩ [4] .

ـ الكتابة النقدية القصصية ، وهو شكل أدبي ابتكره بورخيس تمتزج فيه الدراسات الأدبية والتاريخية بفن قصصي له أبعاد شاعرية وماورائية ، كما سنحاول إبرازه في موضوع (ألف ليلة وليلة) . ومن أهم عناوين هذا الشكل : (إيفاريستو كارييخو ـ Evaristo Carriego) ـ وهو شاعر من شعراء بوينس أيرس ـ ١٩٣٠ ؛ (مناقشة ـ Discusión) ـ ١٩٣٢ ؛ (تاريخ الأبدية ـ Historia de la eternidad) ـ ١٩٣٦ .

في عام ١٩٣٨ توفي والده . وفي نهاية السنة ، حدث لبورخيس حادث أصابه إثره خمج دم مسبب لحمّى وهذيان داما ثلاثة أسابيع وكادا أن يقتلاه . وكانت عاقبة ذلك ـ أو لأسباب موروثة والله أعلم ـ ضعف بصره على مرور الزمان إلى أن منع من القراءة والكتابة في سنة ١٩٥٦ ـ أي بعد سنة من توليه رئاسة المكتبة الوطنية في بوينس أيرس. وعاش نهاية عمره مكفوف البصر ، فآل إلى مصير سبقه إليه أبوه .

ولم يتطرق قبل ذلك إلى الكتابة السردية إلا «بخجل من لم يتجرأ على كتابة الأقاصيص ، فكان يجد تسليته في تحريف أو تغيير ما وضعه غيره منها» ، على حد ما كتبه عن محاولاته السردية السابقة التي كان قد جمعها في كتاب نشره سنة ١٩٣٥ تحت عنوان (التاريخ الكوني للشناعة والعار ـ Historia universal de la infamia) [٥] . وشك بورخيس إزاء المرض المذكور في سلامة ذهنه فحاول أن يختبر حالة ملكاته العقلية عن طريق ممارسة نوع كتابي لم يألفه ، خشية الصدمة النفسية التي كان سيواجهها في حال فشله في ممارسة كتابة معتادة . فقرر تأليف قصة قصيرة . ووضع نتيجة محاولته تلك مجموعة (بستان السبل المتشعبة ـ El Jardín de senderos que se bifur can) ـ ١٩٤١ ـ التي غدت القسم الأول من مجموعته الشهيرة عالميًا (أقاصيص صورية ـ Ficciones) ١٩٤٣ ـ ثم (الألف El Aleph) ـ ١٩٤٩ ـ و (قرار برودي ـ El Informe de Brodie) ١٩٧٠ ـ و (كتاب الرمال ـ El Libro de arena) ١٩٧٥ ـ و (كتاب أحلام ـ Libro de sueños) ١٩٧٦ .

ووضع علاوة على ذلك مجموعة من القصص الخيالية والبوليسية بالاشتراك مع أدولفو بيوي كازارس (Adolfo Bioy Casares) صدر معظمها تحت اسمي بوسطوس دوميك (Bustos Domecq) وسوارز لينش (Suarez Lynch) .

ثم عاد بورخيس إلى الكتابة الشعرية، فألف عددا من الدواوين الشعرية، منها: (ذهب الببور) ـ أي «النمور» ـ (EL Oro de los tigres) ـ ١٩٧٢ ـ و (الوردة العميقة ـ La Rosa Profunda) ـ ١٩٧٥ ـ و (تاريخ الليل ـ Historia de la noche) ـ ١٩٧٧ ، يضاف إليها كتب تجمع بين النثر والشعر، منها: «الصانع» (El Hacedor) ـ ١٩٦٠ ـ و(مديح الظلال) (Elogio de la sombra) ـ ١٩٦٩ ...

وله أيضا أعمال نقدية، بالمعنى الخاص الذي تتخذه تلك الكلمة في ضوء رؤيته، منها: (تفتيشات أخرى Otras Inquisciones) ١٩٥٢ ـ و(مقدمات Prólogos) ١٩٧٥ ـ و(سبع ليال Siete Noches) ١٩٨٠ ـ (مكتبة شخصية) ـ ١٩٨٦ ، ومجموعة من المختارات الشعرية والأدبية، وأخيراً عدد من الترجمات الأدبية عن الإنجليزية [٦] ـ فرجينيا وولف (Virginia Woolf) ووليام فوكنر (William Faulkner) ، وعن الفرنسية ـ هنري ميشو (Henri Michaux) ، وعن الألمانية ـ فرانز كافكا (Frank Kafka) .

المفتاح الثاني:

مترجمو الكتاب و«التزييف» الرامز إلى الحقيقة جوهريا

لقد خص بورخيس موضوع (ألف ليلة وليلة) بنصين نقديين وأدبيين مهمين، أولهما تعليق على

«مترجمى كتاب ألف ليلة وليلة» ضمه إلى كتابه (تاريخ الأبدية) الصادر عام ١٩٣٦. ولم يضع الآخر إلا سنة ١٩٨٠، تحت عنوان «ألف ليلة وليلة»، وهو إحدى المحاضرات التى ألقاها فى مدينة ميكسيكو، ثم جمعها فى كتابه (سبع ليال).

أما الأول فقد آثر فيه بورخيس النظر فى عمل المترجمين على الشروع فى الكلام عن الكتاب ذاته. وهو نهج كان يتبعه آنذاك فى كتابته القصصية أيضاً، وقد يوصف بأنه نوع خاص به من الكتابة فى الدرجة الثانية. فمثالا على ذلك، جاءت أول قصة وضعها بعد حادث سنة ١٩٣٨ على شكل دراسة تتناول أعمال مؤلف وهمى يحمل اسم بيار مينار [٧]؛ فيصف بورخيس تجربة مينار الأساسية، وهى تجربة «غير مرئية» المنتوج، إذ تقوم على إعادة تأليف كتاب وضع من قبل، هو كتاب (دون كيخوته) الذى لم يكن أقل تأثيراً فى بورخيس منذ أوائل عهده بالقراءة من حكايات (ألف ليلة وليلة). والعلاقة بين هذه القصة واختيار بورخيس الحديث عن ترجمات الكتاب فى دراسته الأولى تلك، تكمن فى تماثل عمليتى الترجمة ومحاولة بيار مينار: إنهما عمليتان أدبيتان ترميان، أساساً، إلى إعادة النص ذاته إعادة «صادقة» لا تخلو من التزييف... إن فى الشكل الأدبى المبتكر الذى أتى به بورخيس «عبرة لمن يعتبر» ــ كما تقول شهرزاد. فما معنى التزييف الأدبى هذا ؟

لقد أشار بورخيس إلى ما أضافه كل من المترجمين الفرنسيين والإنجليز والألمان إلى النص الذى عملوا عليه، كما أشار إلى ما حذفوا أو عدلوا، وهو فى عينه ــ أو بالأحرى فى إطار رؤيته ــ محمود نظراً لطبيعة كتاب (ألف ليلة وليلة) الشفاهية. فكأن المترجم يقوم بدور «الحكواتى» الذى تارة ما يضيف إلى القصص شيئا فيطنب، وتارة ما يحذف منها شيئا فيوجز، وتارة أخرى يعدلها بل يحولها، تلبية لطلب مستمعيه وتقبلهم [٨].

ولابد لترجمة ناجحة، فى عين بورخيس، من القيام بعملية مشابهة، لأنها ــ على حد قوله ــ «تأتى خليفة أدب»، أى بعد عصور من التطورات الأدبية جرت باللغة المترجم إليها. والنجاح هنا يقدر من حيث الدور الذى تتمكن الترجمة المعنية من أدائه فى الثقافة التى تصدر فيها، فقد يدخل النص الناتج عن الترجمة فى باب الآثار الأدبية المرجعية. ويذكر بورخيس أن خير مثال للنجاح فى هذا الصدد، هو الترجمة التى أصدرها المستشرق الفرنسى أنطوان جالان (Antoine Galland) فى أوائل القرن الثامن عشر. ويلح على الدور «التأسيسى» الذى قامت به تلك الترجمة فى شهرة كتاب (ألف ليلة وليلة) فى الثقافة العالمية ــ كما شدد، فى مجموعته (تفتيشات أخرى) على دور ترجمة إدوارد فيتزجرالد (Edward Fitzgerald) لرباعيات عمر الخيام فى إذاعة صيتها الشاعرى فى العالم، رغم حدود فهم فيتزجرالد للغة الفارسية.

ولها فى رؤيته فضل آخر، إذ تحوى حكايات لم ترد فى أى مخطوط عربى سابق، وقد نسبها جالان ــ صدقا أو كذبا ــ إلى حكواتى من موارنة حلب باسم حنّا، أشهرها قصتا «علاء الدين والفانوس السحرى» و«الأربعين حرامى» اللتان سرعان ما أصبحتا قصتين شعاريتين يرمز بهما إلى سحر كتاب (الليالى). فمن يدرى فى العالم العربى اليوم بل فى العالم بأسره أن تينك الحكايتين العربيتين دخلتا المكتبة العالمية عن طريق اللغة الفرنسية ثم ترجمتا حتى تنضما إلى عدد من الطبعات العربية ؟

ولتلك الأسباب آثر بورخيس هذه الترجمة، وفضلها حتى على ترجمة بيرتون (Burton) الإنجليزية رفيقة قراءات صباه المحبوبة، فاختارها لتكون الوحدة ٥٢ من وحدات «مكتبته الشخصية»، وقد نشر الكتاب «مكتبة شخصية» سنة ١٩٨٦، وهى سنة وفاة مؤلفه.

ولا بد هنا من ملاحظة قد تشكّل الخطوة الأولى إلى ما قد يسمى بالتجربة البورخيسية لكتاب (ألف ليلة وليلة). إن المترجم، شأن القارئ، يعيد إحياء النص، كما سبق ذكره. إلا أن للإعادة تلك، فى رؤية بورخيس، بعداً أدبياً وماورائيا فى آن. ذلك أن القارئ أو المترجم يقومان بعملية «تزييف» للنص تماثل تجربة بيار مينار فى إعادة تأليف كتاب (دون كيخوته). فالنص المقروء أو المترجم صورة لعمل مؤلفه تعكسها مرآة الفن. والفن عند بورخيس مماثلة رمزية للعالم:

«فقد يكون واقع يروى على غير صحة مطابقاً للحقيقة جوهرياً. إنه من المعروف، مثالاً على ذلك، أن ملك إنجلترا هنرى الأول لم يعد يبتسم بعد وفاة ابنه؛ فقد يكون واقع مروى من هذا النمط، وإن خالف الصدق، مطابقا للحقيقة بصفته رمزاً لكآبة الملك»[٩].

وترجمة جالان، وكذلك قراءة بورخيس لكتاب (الليالى) ـ كما سيتبين لنا فى المفتاح الرابع أدناه، على مخالفتهما الصحة والصدق ـ تشكلان صورتين تعكسهما مرآة الفن ورموزه، فإذا بهما أقرب إلى الحقيقة الجوهرية من الوفاء المجرد الجاف؛ هذا الوفاء الفاتر الذى يعيبه بورخيس على ترجمة إينو ليتمان [١٠].

المفتاح الثالث:

كتاب ألف ليلة وليلة على عتبة المصير

إن لكتاب (ألف ليلة وليلة)، فى تصور بورخيس لحياته، دورا مصيرياً لم يكن مقتصراً على تأثيره الأدبى والمعاشرة القرائية منذ سنى الطفولة والصبا [١١]. ولعل خير تصوير لهذا الدور المصيرى يكمن فى أحد تفاصيل قصته القصيرة «الجنوب» (El Sur) التى تختم مجموعة (أقاصيص صورية)، وقد أشار بورخيس إلى كون بدايتها تروى الحادث والمرض اللذين كاد يجد فيهما مصرعه، وقد وصفه فى أوقات وأماكن مختلفة [١٢]. إلا أن بين هذه القصة وأوصاف بورخيس الأخرى لهذا الحادث المصيرى، فوارق تشير إلى دور كتاب (ألف ليلة وليلة) فى تكوين نظرته الماورائية بل فى التجربة التى منها تنبثق رؤيته، فيصطبغ «التزييف» الأدبى هنا بصبغة «سيرذاتية».

لقد جرى الحادث ـ حسب جميع المصادر، بما فيها القصة ـ على الوجه الكابوسى التالى: صعد المؤلف درج منزله وهو مسرع، وكان المصعد معطلاً، فضرب رأسه بمصراع نافذة قد أغفلوا إغلاقه، ولم يشعر إلا بصدمة صغيرة فى أعلى جبينه كأنها ـ على حرف قوله ـ «وطواط». غير أنه رأى الرعب والاستنكار قد توسما على وجه المرأة التى فتحت له الباب، فوضع يده على جبينه، وإذا بها حمراء غمرتها الدماء.

وكان سبب إسراع بورخيس أن أسرته كانت قد دعت إلى العشاء فتاة شيلية فى غاية الجمال، وأنه وصل إلى داره متأخراً. أما القصة المذكورة، فلم يتبق فيها من الفتاة الشيلية إلا ارتياع المرأة التى فتحت الباب، وبديلها جاء ما نصه:

«إن المصير على عماه تجاه الخطايا، قد يصبح أمام أدنى التغافلات بلا أية رحمة. وكان دالمن [وهو بطل القصة] فى هذا المساء قد اقتنى نسخة غير كاملة من ترجمة فايل لكتاب ألف ليلة وليلة. فنفذ صبره بسبب هذا الذى عثر عليه ولهفته على تفحصه، فلم ينتظر وصول المصعد...».

ووجد دالمن نفسه فى نهاية القصة ـ وكان مجلد الترجمة هذه لم يزل معه ـ مرغما على القتال بالسكين حتى الموت مع أحد خدام المزارع الخبراء فى استعمال هذا السلاح، على خلاف بطلنا الذى كان شأنه فى ذلك كشأن المؤلف. فلنستمع إلى بورخيس وهو يصف العالم الذى نما فيه:

«لقد ربوت في حديقة، وراء حاجز من الحديد تعلوه النصول، وفي مكتبة لا محدودة من الكتب الإنجليزية. وكان - على ما يؤكدون - «باليرمو» السكاكين والقيثارات يحوم في الشوارع [١٣]. إلا أن الشخوص التي كانت تعمر أصباحي وتحفّل ليالي بالمخاوف الممتعة، إنما كانت قرصان ستيفنسون وهو ينازع تحت حوافر الأحصنة، والخائن الذي ترك صديقه على سطح القمر، والمسافر عبر الزمان الذي عاد من المستقبل بوردة ذابلة، والجني الذي قضى عددا من القرون أسير قمقم سليمان، ونبي الخوارزم المقنع الذي كان يخفي برصه تحت الجواهر والحرير»[١٤].

ويمكننا، بناء على ما سبق، أن نجد، لإبدال فتاة شيلية صبيحة بنسخة لترجمة إنجليزية لكتاب (ألف ليلة وليلة) ، معنيين. أولهما أن المجلد المذكور كناية عن المكتبة التي عاش فيها المؤلف في طفولته بل طوال عمره، وقد صرح، وهو يتكلم عن مكتبة أبيه ذات المجلدات الثلاثة آلاف، بما نصه:

«أعتقد في بعض الأحيان أنني لم أخرج منها أبدا»[١٥].

كما اعترف بأن أجداده أورثوه البسالة، إلا أنه لم يكن باسلا بل لم يكن له أي طموح في ذلك ؛ إذ كان يؤثر المطالعة والكتابة على العمل والإقدام [١٦].

أما المعنى الثاني، فوارد في تفصيل آخر من تفاصيل «الجنوب» ؛ وهو تأثر دالمن بصور ترجمة فايل، التي أصبحت مادة كوابيس الحمى والهذيان - كما كانت ليالي طفولته حافلة بـ «المخاوف الممتعة». إلا أن حكايات شهرزاد هنا منبع لأحلام وكوابيس متشابكة، فلا يتبدد حلم إلا ليفسح المجال لـ «حلم آخر بل أضعاف بديله»، كما جاء في قصيدة «الاستعارات». وخلاصة القول هنا أن كتاب (ألف ليلة وليلة) لم يكن مصيريا لمجرد وجوده بين يدي دالمن - بورخيس في ساعة مواجهة المرض وعذاب التنازع، بل كان أيضا مصيريا بسبب وجوده على عتبة عالم المكتبة والأحلام واللامحدود.

المفتاح الرابع:

مسألة الليلة ٦٠٢ (من ترجمة بيرتون أو طبعة بولاق)

أما المفتاح الرابع، فمسألة أثارها بورخيس. وهي تشكل، كما في الفقرتين السابقتين، تزييفا رمزيا ذا أبعاد ماورائية . وهي من الجهة الأخرى خير رمز إلى ما هو في نظرته جوهر كتاب (ألف ليلة وليلة).

أ- طرح المسألة

يقول بورخيس - وهو قول يكرره في أماكن عدة من أعماله، أهمها في نظرنا الدراستان المذكورتان في «المفتاح الثاني» أعلاه وقصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة» - إن شهر زاد تقص على الملك قصته عينها ، بما فيها قصتهما معًا ، وإن ذلك يأتي في الليلة ٦٠٢ من ترجمة بيرتون - التي كثيرا ما تطابق نص طبعة بولاق العربية :

«إن وجوب إيجاد مادة كاملة لكل جزء من أجزاء الكتاب الواحد والألف ، فرض على النساخ القيام بشتى أنواع التحريف ، أغربها وأشدها تحييرا ما ورد في الليلة ٦٠٢ ، وهي أعجب الليالي سحراً ، إذ يستمع فيها الملك إلى شهر زاد ، وشفتاها تقص عليه قصته ذاتها . فيسمع القصة البدئية ، تلك التي تشمل سائر الأقاصيص، كما تشتمل على ذاتها اشتمالاً عملاقًا . أيدرك القارئ إدراكًا واضحا ما ينجم عن مثل ذاك التحريف من الإمكانات الواسعة ومن المخاطر الطريفة ؟

فلتواصل الملكة سردها ، وإذا بزوجها ساكتًا يسمع قصة ألف ليلة وليلة المبتورة ، وقد غدت لا محدودة دائرية ، تتكرر إلى الأبد»[١٧] .

ولابد من ملاحظة أولية : إن الخبر الذى يدّعى بورخيس نقله عن الليلة ٦٠٢ موضوع جزئيًا ـ إذ لا تحكى شهر زاد على الملك ـ فى ترجمة بيرتون وكذلك فى طبعة بولاق ، إلا قسما من أقسام قصته ، هو حكاية الفتاة أسيرة الجنى ـ أو العفريت ـ المرعب ، صاحبة العقد المكون من خواتم الذين أرغمتهم على القيام معها بواجبهم ، حقداً منها على هذا الجنّى الغيور مالكها ... فإن شهرزاد ، مع الأسف ، لم تقص على الملك شهريار قصتهما معاً .

ب ـ «نفى» الزمان والتوالى

أما الحقيقة الجوهرية التى يدل عليها هذا التزييف، فقد أشار إليها بورخيس فى المقطع المترجم أعلاه ، بشكل لابد من توضيحه . ويعود الأمر إلى تجربة الزمان عنده . وهو فى مؤلفاته على وجهين متناقضين على لزومهما معاً ، كـ «وجهى چانوس ذى الجبهتين»[١٨]، أحدهما يبكى والثانى يضحك. أما الأول فواقع التوالى والمصير الفردى اللذين لا يمكن للإنسان الفرار منهما ؛ وأما الثانى فهو ـ رغم ذلك ـ عالم لا محدود يمكن اللجوء إلى سحره عن طريق ألعاب ذهنية ذات طابع ماورائى ، «كما فى مفارقة زينون الإيلى» [١٩] ، وكذلك ـ زعما أو جوهريًا ـ فى الليلة ٦٠٢ ، فلنمعن النظر فى هذين النقيضين :

فى قصة «الجنوب» المصيرية المذكورة ، نرى دالمن ـ بورخيس يوم خروجه من العيادة ، يقصد مقهى فيه قط ضخم أسود اللون كان يرضى أن يداعبه الزبائن . إلا أنه وهو يلاطف القط ، تغلب عليه شعور بوهمية تلك الملامسة :

«فكأن بينه وبين القط حاجزاً من الزجاج ، لكون الإنسان يعيش فى الزمان والتوالى ، وأما الحيوان السحرى هذا ، ففى الحاضر وفى أبدية اللحظة» .

والفرق ما بين الإنسان والحيوان يكمن فى أن :

«الخلود عينه ليس بشئ ؛ لأن الموجودات كلها ـ باستثناء الإنسان ـ خالدة بسبب جهلها الموت . أما الأمر الرائع والمروع والمذهل ، فهو العلم بأنك خالد»[٢٠] .

والحيوان خالد لأنه يقطن «أبدية اللحظة» دون أى وعى منه ؛ أما الإنسان فنصيبه مروع وساحر فى آن ، لأنه غير خالد من جهة وعيه الزمان والموت، وخالد من جهة علمه بالخلود . فلابد له من تأمل ماورائى مفارق . وقد اختار بورخيس أن يعبر عن مفارقة الزمان بوساطة تلك الكتابة النقدية والشاعرية والسردية التى أشرنا إليها سابقًا ، وقد نصفها أيضا بأنها فلسفية ـ أدبية ، لكونها تنتحل أساليب النقد والدراسات التاريخية ، فتتلاعب بالمفاهيم والمفارقات تلاعبا جديا مفعما بالمراجع والمعلومات الصحيحة أحيانا والمزيفة أحيانا ، فترمى إلى تعبير موسع دقيق لتجربته ورؤيته .

ولقد عرض بورخيس رؤيته لما سميناه بمفارقة الزمان فى أحد أروع نصوصه الفلسفية ـ الأدبية ، عنوانه «دحض جديد للزمان» ، وقد ضمه إلى مجموعته (تفتيشات أخرى) ، وختمه بما يلى :

«قد تبدو النظرة التى تنفى التوالى الزمانى والأنا والكون الفلكى ، فى الظاهر ، نظرة حائة على اليأس ، بيد أنها ، باطنًا ، موضوع تعاز . ذلك أن مصيرنا (...) لا يوحى بالورع لأنه غير حقيقى ، بل لأنه من الحديد لا تراجع فيه ولا عودة . إن الزمان هو

المادة التى أنا مكون منها ؛ هو نهر يجرفنى ، لكننى أنا الزمان ؛ وهو نمر يمزقنى ، لكننى أنا النمر ، ونار تحرقنى ، لكننى أنا النار . ولتعاستنا جميعًا، فإن العالم حقيقى ؛ ولتعاستى ، فإنى أنا بورخيس».

يكرر النص المذكور الكلمة «أنا» ، بما فى معناها شخصية المؤلف الفردية ، ويقيم ما بين نفيها ونفى الزمان علاقة تنشأ ، فى رواية بورخيس ، من منشأين قد ذكر أولهما ، هما حدس لأبدية اللحظة وتأمل فى الخلود . أما الأول ، فقد روى بورخيس تجربة حاسمة له فى صفحة ضمها إلى الفصل البدئى من كتابه (تاريخ الأبدية) ، جاء فيها أنه كان فى ليلة من ليالى سنة ١٩٢٨ عمد إلى أن يمشى فى شوارع بوينس أيرس ، فقادته المصادفة إلى مشهد شارع قديم أخذه جماله العريق ، فحدثته نفسه بأنه أمام المنظر ذاته فى أوائل القرن السابق . إلا أن «هذه الفكرة التافهة» ، كما يصفها ، «ما لبثت أن أصبحت حقيقة عميقة»، فلم يكن هذا المشهد «مماثلاً لما كان عليه من الزاوية عينها منذ كذا سنة ، وإنما كان هو هو ، دونما تشابه أو تكرار» . ولم يكن يشعر بأنه «ركب مياه الزمان المفترضة صعوداً» نحو الماضى ، بل أحس بنفسه «ميتا يدرك الدنيا كمشاهد مجرد الوجود» . وهذا التجرد عن الشخصية الفردية قد يعيشه الإنسان أيضًا فى «اللحظات الأولوية ، كالألم الجسدى والمتعة ودنو النوم والاستماع إلى الموسيقى ...».

وأما المنشأ الثانى ـ وهو التأمل فى الخلود ـ فيمكن القول إنه وارد فى أغلب آثار بورخيس السردية والشعرية ، وهو منبع معظم المعانى التى أحدثها فى الأدب العالمى. فجاء ـ على سبيل المثال ـ فى أواخر أقصوصة «الخالد» التى تنتمى إلى مجموعة (الألف)، أنه :

«فى زمان لا محدود ، لابد لكل امرئ أن يحدث له كل شئ (...) لقد نظم هوميروس الأوديسة: إلا أن المستحيل ، مع منح مهلة لا محدودة مرهونة بظروف وتحولات كذلك غير محدودة ، هو عدم نظم الأوديسة مرة على الأقل . فلا أحدَ أحدٌ ، ولكن إنسانا واحدا خالدا هو الناس أجمعون ، وإذا بى معاً (...) إلاه وبطل وفيلسوف وعفريت وعالِم ـ وما ذلك إلا تعبير متعب عن عدمى» [٢١].

وتصل خاتمة النص المذكور من «تاريخ الأبدية» إلى القول إن «الحياة أفقر من ألا تتكون ـ أيضًا ـ خالدة»، رغم كون الزمان «سهل الدحض فى ميدان الإحساس ، صعبه فى المجال العقلى».

ولقد أوشكت أن تكون الترجمة هنا « فى ميدان الذوق» [٢٢] . وهكذا يتضح لنا أن يصبح ، كما سبق ذكره ، «نفى» زمان التوالى ـ الذى هو أيضا «الزمان الفلكى» ـ «موضوع تعاز» ، وأن يكون الاعتراف بحقيقة العالم «تعاسة» لنا جميعًا ، وكذلك تسليم المؤلف بأنه ـ لا محالة ـ هو بورخيس، تعبيراً عن مأساته الفردية: إنها تصويرات مختلفة لنظرته فى الخلود.

ج- إن كتاب الليالى هو كتاب الرمال

إن معنى مسألة الليلة ٦٠٢ يقوم على تجربة «النفى» تلك . وينتهى النص الذى عنوانه «أسحار جزئية عن كتاب دون كيخوته» ، إلى التساؤل فالجواب التاليين :

«ولماذا يقلقنا انضمام الخارطة إلى الخارطة وقصة ألف ليلة وليلة إلى كتاب ألف ليلة وليلة ؟ أو أن يكون دون كيخوته أحد قراء كتاب «دون كيخوته» ، وهاملت أحد مشاهدى مسرحية «هاملت» ؟ أعتقد أننى وجدت سبب هذا الشعور ، وهو نظرة توحى بها مثل هذه الانعكاسات : فإن أتيح لشخوص الأعمال-الصورية أن يكونوا من

قرّائها أو من مشاهديها ، فإننا ، ونحن قراء القصة أو مشاهدى المسرحية ، قد نكون بدورنا شخوصًا صوريين . ولقد لاحظ كارليل سنة ١٨٣٣ ، أن تاريخ البشرية العام هو كتاب مقدس لا محدود يكتبه الناس بأجمعهم ، ويقرأونه فيحاولون فهمه ، وفيه أيضًا يكتبون» .

إن تأمل بورخيس فى الأبدية والخلود يربط ما بين اشتمال الكتاب على الكتاب وبين إيجاد القارئ نفسه شخصًا من أشخاص الكتاب ، كما هو الأمر أيضًا فى البيت الأخير من قصيدة «الاستعارات» . وتعود هذه العلاقة إلى فكرة لا محدودية الكتاب التى شخصها فى أقصوصة «كتاب الرمال» ، وهو كتاب سحرى تتألف صفحاته من حروف مزكبة بشكل اعتباطى خاضع للصدفة . وكان بورخيس قد عبر عن فكرة مشابهة فى أقصوصة «مكتبة بابل» [٢٣] التى يصف لنا فيها مكتبة لا محدودة ، «ولعلها لامتناهية» ، تحتوى على كتب مؤلفة من حروف تتتابع بصورة عشوائية ، إلا أن لا محدودية المكتبة تلك تجعل ، حتما ، على رفوفها جميع الكتب الممكنة - بل غير الممكنة - بما فيها «ترجمة جميع الكتب إلى سائر اللغات» .

ونجد أنفسنا أمام نمط تفكيرى قد سبقت الإشارة إليه، إذ رأينا كيف تذهب الرؤية البورخيسية بفكرة الخلود إلى حتمية يتعرض لها كل إنسان يفترض خلوده، وهى أن يكون قد نظم الأوديسة «مرة على الأقل»، ثم أن يكون أيضا - كما فى «الخالد» - قد نسى ذلك .

وفى أقصوصة «مكتبة بابل» تشتمل تلك المكتبة اللامحدودة على الكون بأسره . أما فى «كتاب الرمال» فتتصاعد الفكرة إلى التصور بأن الكتاب يشمل العالم رمزيًا بل جوهريًا . وقد ورد فى (تفتيشات أخرى) [٢٤] ما نصه :

«قال مالارميه (Mallarmé) إن العالم لم يوجد إلا ليؤدى إلى كتاب ، أما بلوا (Bloy) فلسنا فى نظره إلا آيات كتاب سحرى، أو كلمات من كلماته أو حروفًا من حروفه، ولا وجود فى العالم إلا لهذا الكتاب غير المنقطع، وبتعبير أقرب إلى الدقة ، هو العالم» .

ثلاثة تعليقات
على قصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة»

فلننتقل الآن إلى نص القصيدة المفصحة عن هذه الرؤية التى تتشخص ، كما ذكره بورخيس سنة ١٩٨٠ [٢٥] ، فى (كتاب الليالى) .

لقد وضعنا تعليقاتنا فى ثلاثة أقسام تعنى باستعارات القصيدة الأربع . ولابد من الاعتراف هنا بضرورة الاختصار ؛ إذ ما من بيت من أبيات القصيدة إلا وفيه إشارة أو تلميح إلى نص من نصوص بورخيس الأخرى .

١) «الاستعارة الأولى هى النهر»

لقد أشار روديجيز مونيخال إلى كون عالم مؤلفنا عالما من الرموز تقترح على ذهن القارئ استعارة للكون [٢٦] . أما بورخيس ، فقد عبر عن أهمية الاستعارات فى تاريخ الفكر بصورة متكررة ، مشددا على دور القديمة منها [٢٧] . ويعيد هنا اهتمامه بالتى تربط ما بين الزمان ونهر سائل ، الواردة فى تعبير الفيلسوف اليونانى هيراكليتس عن زمان التوالى بقوله المشهور: «لا أحد يغتسل مرتين فى النهر عينه» .. إلا أن استعارة النهر هنا تختلف تمام الاختلاف عما فى قول هيراكليتس ؛ إذ تنتسب إلى تأمل بورخيس المذكور فى الأبدية واللامحدود . ففى زمان لا محدود «المصير / أو الصدفة... هما أمر واحد» ؛ لأن المصير مقرون بالأنا وبالتوالى الزمانى اللذين تقدم الرؤية البورخيسية لهما «نفيا» وبديلا ؛ وأما الصدفة ، فإنها فى زمان أبدى كذلك معدومة . ولقد رأينا أن كل إنسان خالد سيعرف

حتما «مصير» هوميروس فى وضع الأوديسة ، إلا أنه يكون ، مع ذلك ، أو بالأحرى علاوة على ذلك ، وليام شكسبير وأحقر الخونة معاً :

«كان فينسات مون ، وقد تغلب عليه الخوف، يشعرنى بالحياء. فكأن الجبان أنا ، لا هذا الرجل. وكأن ما يرتكبه إنسان واحد فعل الناس أجمعين . (...) ولعل شوبنهور صدق فى قوله « أنا الآخرون ؛ وأى الناس هو كل الناس » . فإن شكسبير هو ، على ضرب من الضروب ، جون فنسات مون الحقير»[٢٨].

وفى قصيدة «الاستعارات» ، يصبح «النهر الذى يجرفنى» ــ أى الزمان ، كما سبق ذكره ــ المؤلف والقارئ معا ، وطلسما قاهراً وعبداً مملوكا ، والسندباد، وأوليكسيس بطل الأوديسة ، وشهريار والملك زوجها ، والجنى أسير القمقم ، وجبل المغنطيس والسفينة التى عنده تنفلق .

إلا أن الرؤية الفلسفية ــ الأدبية تمتزج هنا بسحر كتاب (الليالى) وبأحلام الطفولة ، وقد ذكر بورخيس أنه كان ، أثناء قراءاته الأولى، يتخيل أنه يتقمص شخصاً من أشخاص القصص تارة ، وشخصًا آخر تارة أخرى[٢٩].

٢) «الاستعارة الثانية لحمة نسيج / بساط»

لقد كانت العبارة «كرة مائية» ، الواردة فى «الاستعارة الأولى» ، تصويراً للامحدودية العالم ، وقد عنى بورخيس بالاستعارة التى ترى أن الكون ، كما قال باسكال ، «كرة لامتناهية مركزها بكل مكان ومحيطها بلا مكان». وأشار إلى هول مثل هذه الرؤية، وإلى كون باسكال قد خط فى تحريره الأول لهذا النص المشهور ، «كرة مرعبة» ، بسبب «تغلب الدوار والخوف والشعور بالوحدة عليه»، ثم شطب على كلمة «مرعبة» ووضع بديلها «لامتناهية»[٣٠].

أما «الاستعارة الثانية» ، فإنها تفصح ، بالإضافة إلى ورع الرؤية والبلبلة والدوار ، عن تجربة لعلها صورة الورع المنعكسة ، وهى التصاعد بالأعداد من عديدها إلى ما هو «الأول» منها «والأخير ، عدد الله : الأحد» ، وهى تجربة صوفية ــ بمعنى الكلمة الموسع . ويشير بورخيس إلى الصوفية الإسلامية بشكل مباشر عن طريق ذكره لليلة القدر ، التى هى فى قصيدتنا «ليلة الليالى» . وقد ورد فى الأقصوصة التى تفتتح مجموعة (أقاصيص صورية) أنه، فى ليلة يسميها المسلمون «ليلة الليالى ، تنفتح أبواب السماء الخفية على مصاريعها ، فإذا بالماء أعذب فى الأباريق».

ويشير كذلك إلى رؤية «العاشق» وإلى «من شاهد ليلة الليالى» و «شعرها الأسود المسدول» ، فيلائم ما بين المعانى الصوفية ومعانى شعر الغزل العربى الذى كان معجبا به[٣١] ، كما يفعل الشعر الصوفى .

وتذكر القصيدة ، علاوة على ذلك ، «الأعداد الواقية والعلامات الرامزة» ، فتربط ما بين الأعداد ومعرفة عالم الدنيا وعالم الغيب ، كما هو الأمر ، بطبيعة الحال ، فى كتاب (ألف ليلة وليلة) ، كذلك ، مثلاً ، فى (رسائل إخوان الصفا) التى كان بورخيس على علم بها[٣٢] ، وكما عمده بدوره فى ترتيب كتابه «الألف»[٣٣].

إلا أن البلبلة والدوار والصدف «يحكمها مع ذلك نظام خفى» ، وهو ما تعبر عنه استعارة «لحمة النسيج» و «البساط» . وتتراوح الرؤية هنا بين تصويرين : أما الأول، فتتفرع الأقاصيص والحكايات فى كتاب (ألف ليلة وليلة) ، وتتشابك مصير الأشخاص والمصادفات فيها، إلى حد الدوار والذهول . فهو «بلبلة من الخطوط والألوان / اللامبالية» . وقد أعرب بورخيس عن رؤيته للتشابك هذا فى عدة أماكن ، أكثرها تشخيصا أقصوصة «بستان السبل المتشعبة» . وأما الثانى ، فهو مدخل إلى «الاستعارة الثالثة» ، وقد وضع بورخيس فى كتابه

«مكتبة شخصية» ، صفحة تصف الوحدة ٥٢ – وقد ذكرنا أنها ترجمة جالان لـ (ألف ليلة وليلة) ـ جاء فيها :

«إن الكتاب سلسلة من الأحلام حُلمت على حداها . ورغم تنوعه الذى لا ينفد ، فلا تتغلب عليه البلبلة ، إذ تحكمه تناظرات تذكرنا بالتى تتراءى على وجه بساط ..».

٣) «الاستعارة الثالثة حلم» ، والرابعة «خريطة»

لقد عبر بورخيس عن تصوره الخاص للأحلام فى أقصوصة «الخرائب الدائرية» (Las Ruinas circulares) المنتمية إلى كتابه «أقاصيص صورية». ويسرد فيها قصة رجل استطاع أن يمنح رجلاً آخر الوجود عن طريق تكييف دقيق ومستمر لمادة أحلامه. فإذا بالآخر حى ، وإذا برجلنا قد أصبح له ابن تذكره «معاءً معاء وقسمةً قسمة ، فى أثناء ألف ليلة خفية وليلة» ؛ ولم تكن النار تحرقه ، لكونه رجلا «محلوما به» . وفى يوم من الأيام وجد الرجل الأول نفسه وقد أحاطته نار طارئه ، لم تحرقه، «فأدرك ، وقد ملأ قلبه شعور بالفرج والذل والذعر، أنه كذلك مظهر ، وأن رجلا آخر كان به حالماً»(٣٤).

فالرجل الذى لا تناله النار هو ـ رمزيا ـ رجل خالد. والكون ، فى مثل هذا التصور ، من شأنه أن يوصف ، كما فى الاستعارة السابقة ، بأنه «حلم آخر» ، أى نتيجة حلم الإنسان الأبدى ، لأن الإنسان ، مثل سهم مفارقة زينون الإيلى ، لن يدرك «حد رحلته النهائى» . ويضاف إلى ذلك إشارة إلى أبدية كتاب (ألف ليلة وليلة) الأدبية: «تمر القرون ولا يزال الناس يصغون إلى صوت شهرزاد» (٣٥).

أما الخارطة ، فتعبير آخر عن فكرة انضمام الكتاب فى الكتاب الذى سبق ذكره. والفكرة التى منها تنشأ هذه الاستعارة هى التالية : لابد لخارطة شاملة دقيقة ، من أن تحتوى على تصور لذاتها ؛ بل إن أوفى خرائط إقليم ليست إلا هذا الإقليم عينه . ولقد رأينا أن الرؤية تلك تؤدى إلى انضمام القارئ إلى القصة الصورية : «واصل القراءة بينما يموت النهار تقص عليك شهرزاد قصتك أيضاً».

كما أن كتاب ألف ليلة وليلة هو ، عن طريق تحريف صورى لليلة ٦٠٢ ، (كتاب الرمال) الذى يحوى الكون الأبدى ، سرمدياً.

خاتمة

.. وما من خاتمة ، لأننا وقد اختصرنا الكلام ، لانزال نتساءل: أنضيف ملحوظة حول هذه النقطة ، أو تلك ؟ ذلك أن كتابة بورخيس شبيهة باستعارته للخارطة، أو بمتاهة. إلا أننا نود أن نلفت النظر إلى أن بورخيس أديب وشاعر، وصاحب رؤية صورية، لابد من التخلى، أمام نصوصه، عن عادة سيئة موروثة ترجع إلى أيام المدرسة، هى التركيز المقتصر على «فلسفة» المؤلفين. فلم يكن بورخيس بفيلسوف أو «مفكر»، على الرغم من انتحاله صيغ الدراسات الفكرية.

فليتذكر القارئ علاقة بورخيس بالمكتبة التى ـ كما قال ـ كأنه لم يغادرها طوال عمره ، وليفكر كذلك فى كونه ، شأن والده ، عاش شطرا عظيما من عمره وبصره يخف تدريجيا ، إلى حد الكفاف، وفى أنه، فى «قصيدة الهبات» (Poema de los dones) ، تساءل عن :

«الله ، وسخريته الرائعة
التى وهبتنى الكتب والليل معاً
......
وقد كنت أتخيل الجنة
على شكل مكتبة».

ولينظر القارئ أخيرا إلى نهاية قصيدة «الاستعارات» ـ الزمـان ، و «به يقـاس تدرج الظلال» ؛ مـواصلة القـراءة «بينمـا يموت النهـار» ـ ثم ليـعـد قـراءتهـا، من صـبـا التخيلات والسهو فى عالم المغامرات والأسحار إلى روعة الرؤية الدائرية التى تختمـهـا ، مرورا بتجربة التصاعد من العديد إلى الواحد وبمتاهة الأحلام المتشابكة . وها هو الزمان اللامحدود قد تسربت إليه تجربة أخرى، هى تجربة انخفاض البصر و «تدرج الظلال».

إلا أن كتاب (ألف ليلة وليلة) هو « هذا الكتاب غير المنقطع» ؛ فـقـد أصـبـح بورخـيس بدوره، عن طريق تأمله لاستعارات (الليالى) ، حكواتيا من حكواتييه، أو ناسخا من نسـاخـه، أضـاف إلى لياليه التى لا ينفد تنوعهـا ، ليلة جـوهرية هـى الليـلـة الأولى بعـد الألف [٣٦]، جعـلـهـا «المصيـر/ أو الصـدفـة، وهمـا أمر واحـد » ، الليلة ٦٠٢.

الهوامش:

(١) أود أن أشكر جابر عصفور الذى شرفنى بطلبه المؤدى إلى عملى هذا.. كما أذكر بالشكر والمودة الأساتذة زملائى فى جامعة ليون الثانية: أندره رومان، فلوريال سانا جوستين وكاتيا زخريا، وزميلى فى كلية التربية بجامعة دمشق سام عمار، الذين تفضلوا ونظروا فى محاولاتى المتكررة لترجمة قصيدة «استعارات ألف ليلة وليلة» ، وأفادنى أندره رومان وفلوريال ساناجوستين بمعرفتهم اللغة الإسبانية التى تفوق بكثير ما تيسر لى منها. إلا أننى، بطبيعة الحال، أتحمل المسؤولية الكاملة لما تبقى فى نصى من الخطأ أو الخلل.

(٢) لقد اخترت لفظ اسم المؤلف وفقا للنطق الإسبانى السائد ـ بالخاء ـ لشيوعه. ومما حثنى على الاحتفاظ باللفظ الشائع ذكر المؤلف اللفظ المستخدم فى محيطه العائلى فى صباه، وهو النطق بالحرف (g) من اسمه بما يشبه الخاء. انظر سيرة حياته التى نشرها أولا فى مجلة الـ نيو يوركر The New Yorker، عدد ١٩ ، سبتمبر ١٩٧٠ ، تحت عنوان «رؤوس أقلام عن سيرتى الذاتية» (Autobiographical Notes).

(٣) إن تعريب العناوين هنا اجتهاد قمت به انطلاقا من نصها الإسبانى الذى ذكرته بين قوسين، معتمدا فى حالات الالتباس المراجع المتوفرة، وفى مطلعها المجموعة الضخمة من المعلومات التى تحتوى عليها حواشى طبعة أعمال بورخيس الكاملة باللغة الفرنسية التى أعدها وقدم لها جان بيار بارنيس، اطلب: J. L. Borges D, **Œuvres complètes, édition établie, présentée et annoteé par Jean-Pierre Bernès, Paris, Gallimard,. tome I. 1993. tome II, 1994 (collection "La Pléiade").**

وسأشير إلى الجزء الأول من هذا المرجع- علما بأن الجزء الثانى منه لم يكن قد صدر فى الوقت الذى أكتب فيه هذه السطور- بالرموز أ.ك.ف. («أعمال كاملة بالفرنسية») المتبوعة برقم الصفحة. فقد يجد القارئ، مثلا، ما يبرر إضافة كلمة «الرصيف» فى عنوان الديوان الوارد فى المتن، فى أ.ك.ف. الصفحة ١٣٢٣ ، حيث يذكر محقق الطبعة بيتا لبورخيس يتكلم فيه عن «القمر الدائرى الكبير على الرصيف المواجه». فمدينة بوينس أيرس وشوارعها تشكل هنا محيط القمر الطبيعى.

(٤) قد صدرت أعمال المؤلف الكاملة بالإسبانية فى دار «إيميثيه» (Émecé) ببونس أيرس فى عدة أجزاء، انطلاقاً من سنة ١٩٥٣ ، ثم جمعت عند الناشر ذاته فى مجلد واحد عام ١٩٧٤. وهى قيد الصدور بالفرنسية ـ انظر المرجع المذكور فى الملحوظة السابقة.

(٥) ورد الاعتراف هذا فى المقدمة التى وضعها بورخيس للنشرة الثانية من كتابه المذكور، عام ١٩٥٤. وكان يتناول بعض مؤلفاته السابقة بالنقد الذى لا يرحم. فقد منع إعادة إصدار عدد غير قليل منها فى أعماله الكامل بالإسبانية والإنجليزية والفرنسية.

(٦) ويجدر الذكر أن أول أعمال بورخيس الأدبية ترجمة لقصة قصيرة لأوسكار وايلد، **الأمير السعيد**. وقد صدرت فى صحيفة (El Paés) عام ١٩٠٨، وكان صاحب الترجمة ابن تسع سنين ـ أ.ك.ف. الصفحة XXXIX .

(٧) اطلب الأقصوصة **بيار مينار مؤلف دون كيخوت (Pierre Ménard autor del Quijote)** فى مجموعة **أقاصيص صورية**. ويجدر الذكر أن هذه القصة القصيرة جاءت نتيجة للاختبار الذى أجراه بورخيس ليتحقق من سلامة عقله بعد المرض الشديد الذى أصابه. اطلب «**رؤوس أقلام عن سيرتى الذاتية**» ، و.أ.ك.ف:

(٨) الصفحات LXXII ـ ١٥٥٥ـ ١٥٧٠ و١٥٧١.

(٩) اطلب أ.ك.ف. الصفحة ١٥٣٢.

(١٠) اطلب نص «حاشية على والت ويتمان» (Walt Whitman) فى المجموعة النقدية **مناقشة** – ١٩٣٢.

وهذا ما يقوله بورخيس فى نصه المذكور «مترجمو كتاب ألف ليلة وليلة» : كان ليتمان، مثل واشنتون، غير قادر على الكذب ، فلا نجد عنده سوى الأمانة الألمانية، وهى شئ قليل بل قليل جدا، إذ كان ينبغى أن ينتج اللقاء ما بين ألمانيا وكتاب **الليالى** منتوجا أخر. (...) إن فى «**ألف ليلة وليلة**» عجائب تمنيت لو كنت اطلعت على رواية لها ألمانية الصيغة».

(١١) لقد ذكر بورخيس أنه كان يطالع ترجمة بيرتون سرا على سقف بيت أهله الذين كانوا يرون في نصها ما يسيء إلى الأخلاق الطيبة، على خلاف ما كان يفكر فيه الصبي الذي لم يكن يهتم بجوانب الكتاب تلك بل كان مولعا بسحره.. اطلب «رؤوس أقلام عن سيرتي الذاتية»، و. أ. ك. ف. الصفحة XXXVIII.

(١٢) اطلب : «رؤوس أقلام عن سيرتي الذاتية»، و أ. ك. ف. ١٥٧٠ وانظر خاصة إلى ما ورد في الصفحة ١٥٩٦.

(١٣) إن «باليرمو» حي من أحياء بوينس أيرس كان آنذاك حيا شعبيا يصفه بورخيس في الفصل الأول من كتابه إيفاريستو كاريجو.

(١٤) اطلب مقدمة الطبعة الثانية من كتاب إيفاريستو كاريجو، التي صدرت سنة ١٩٥٥، في الجزء الرابع من الأعمال الكاملة التي نشرتها دار «إيميثيه» في بوينس أيرس. يعود المثال الأول أعلاه على رواية «جزيرة الكنز» المعروفة. ولقد أشار بورخيس في محادثات أجراها مع انتونيو كاريزو (Antonio Carrizo) تحت عنوان بورخيس المتذكر (Borges el Memorioso) والصادرة في مكسيكو سنة ١٩٨٠، إلى كون المثالين الثاني والثالث عائدين على روايتين شهيرتين لويلز (.H G. Wells). وذكر، فيما يخص الرابع، حكاية الجني الذي أقسم أن يقتل من يطلق سراحه من القمقم المختوم عليه بخاتم سليمان. أما المثال الأخير، فإشارة إلى قصيدة لتوماس مور (Thomas Moore) من جهة، وإلى قصة الرجل ذي القناع الحديدي، وهو واقع تاريخي فرنسي تغمره غموض الأسرار المكتومة. وقد شخص بورخيس هذه الرؤية الناجمة عن مخاوف طفولته، في قصة «الصباغ المقنع الحكيم المروزي» التي ضمها إلى كتابه المذكور التاريخ العام للشناعة والعار_ ١٩٣٥. اطلب أيضا: أ. ك. ف. الصفحة ١٤٩٥.

(١٥) اطلب المرجعين المذكورين في الحاشية ١١.

(١٦) اطلب مثلا: أ. ك. ف. الصفحة XXXIX، أو قصيدة البائس أو بتعبير أدق: الخائب النعمة El desdichado، التي يذكر فيها بورخيس شجاعة أجداده، معترفا، بشكل لا يخلو من الفخر المعكوس:

«لقد أورثوني البسالة، وما كنت باسلا».

ثم ينتهي إلى القول:

«لا يفارقني، بل هو دائما جنبي

ظلي، ظل من كان خائب نعمة».

(١٧) اطلب في مجموعة تفتيشات أخرى، النص الذي بعنوان أسحار جزئية عن كتاب دون كيخوته.

(١٨) انظر قصيدة الاستعارات، الاستعارة الرابعة. أطلب أيضا، حول المفارقة الشهيرة المذكورة، نص تقلبات السلحفاة في المجموعة النقدية مناقشة – ١٩٣٢.

(١٩) انظر قصيدة الاستعارات ، الاستعارة الثالثة.

(٢٠) اطلب أقصوصة الخالد في مجموعة الألف.

(٢١) إن فكرة نفي الأنا هذه قديمة عند بورخيس، وقد كان وضع في آخر مقدمته لديوانه الأول ورع بوينس أيرس في عام ١٩٢٣، اعتذارا قد احتفظت به النشرات التالية، إليك نصه:

«إن سمحت صفحات هذا الكتاب لنفسها أن تقدم بعض الأبيات المستحسنة، فليغفر لي القارئ قلة أدبي في انتحال نسبها إلى نفسي قبله، فقلّت ما بين عدمينا الفوارق، وليس كونك قارئ هذه الرياضات وكوني محررها إلا نتيجة ظروف تافهة وعارضة».

(٢٢) ويجدر الذكر أن بورخيس، في النص المذكور من كتابه تاريخ الأبدية، يضرب مثلا على عدم وجود قياس مشترك ما بين الزمان الإنساني وزمان تجربة اللامحدود، نصا من النصوص الإسلامية الخاصة بالمعراج.

(٢٣) أقصوصة كتاب الرمال هي في المجموعة التي تحمل العنوان ذاته، أما «مكتبة بابل» (La Biblioteca de Babel)، ففي مجموعة أقاصيص صورية.

(٢٤) اطلب ، في الكتاب المذكور ، خاتمة في عبادة الكتب.

(٢٥) اطلب المحاضرة التي بعنوان ألف ليلة وليلة، في كتابه سبع ليال.

(٢٦) اطلب كتاب رودريجيز مونيجال (E. Rodriguez Monegal) بعنوان بورخيس (Borges, Le Seuil, Paris, 1970. trad, F. M. Rosset)، ص ٨٨– ٩٢.

(٢٧) انظر خاصة في مجموعة تفتيشات أخرى ، «الجدار والكتب»، وكرة باسكال (Pascal) وزهرة كولريدج (Coleridge) وحلم كولريدج..

(٢٨) اطلب، في مجموعة أقاصيص صورية، «صورة السيف» (La Forma de la espada).

(٢٩) اطلب رؤوس أقلام عن سيرتي الذاتية.

(٣٠) اطلب كرة باسكال في مجموعة تفتيشات أخرى.

(٣١) انظر حواشي تاريخ الأبدية ، في مطلع المجموعة الحاملة الاسم ذاته، وقد أشار بورخيس إلى كونه تعرف معاني شعر الغزل العربي عن طريق قراءاته كتاب ألف ليلة وليلة.

(٣٢) يمكن لمن أراد أن ينظر في دقة معلومات بورخيس عن الفلسفة الإسلامية، أن يطلب، على سبيل المثال، أقصوصة «بحث ابن رشد» في مجموعة الألف.

(٣٣) اطلب حواشي أ. ك. ف. الصفحة ١٦١٥– ١٦١٧.

(٣٤) إن هذه القصة من أروع المعاني التي ابتكرها بورخيس، ومن أشهرها. وقد تأثر فيه بفلاسفة التاو الصينيين، أمثال ليه _ تسو (Lie- tseu) وتشوانغ _ تسو (Tchouang- Tseu). انظر الإشارة إلى حلم حلمه وتشوانغ تسو في نص «دحض جديد للزمان»، في مجموعة تفتيشات أخرى.

(٣٥) انظر الوحدة ٥٢، في كتاب مكتبة شخصية.

(٣٦) قال بورخيس في المحاضرة التي عنوانها ألف ليلة وليلة _ اطلب كتاب سبع ليال _ وهو يتساءل عن عدد الليالي في عنوان الكتاب، إن العدد الذي اتفقوا عليه يشعرنا بأننا وهبنا شيء لا محدود، أضيفت إليه، علاوة على ذلك، ليلة.

ألف ليلة، حلم بورخس

محمد أبو العطا *

عندما ترجم (كتاب ألف ليلة وليلة) إلى اللغات الأوروبية، بداية بترجمة چان أنطوان جالان Jean Antoine Galland، ربما لم يدر بمخيلة أحد، حينئذ، أنه سيقرأ فى أشد بقاع الأرض تبايناً. وفى المجال الإسبانى والإسبانو أمريكى، شأنه فى ذلك شأن ثقافات أخرى، تقاطر العديد من الترجمات[1] لهذا الكتاب. ونحن هنا بصدد الحديث عن انعكاس ظلال (ألف ليلة وليلة) الطويلة على الثقافة الإسبانية، بوجهيها الأوروبى والأمريكى، متمثلاً فى واحد من كبار أدباء ومفكرى هذه الثقافة: الأرجنتينى خورخى لويس بورخس Jorge Luis Borges.

وعلاقة بورخس بـ (ألف ليلة) علاقة ممتدة وغزيرة. ممتدة لأنها دامت ما يقرب من ثمانية عقود، منذ طفولته المبكرة وحتى مماته عن عمر يناهز ٨٧ عاماً؛ وغزيرة فى مناح ثلاثة : المنحى الأول يختص بغزارة قراءات بورخس المتكررة لترجمات (ألف ليلة وليلة) إلى الإنجليزية والإسبانية والفرنسية والألمانية؛ والمنحى الثانى هو احتفاء أعمال بورخس الشعرية والقصصية بـ (ألف ليلة)؛ أما المنحى الثالث فيتعلق بمقالاته ودراساته ومقدمات كتبه التى يتناول فيها بشكل أو بآخر محتوى (ألف ليلة) أو بنيتها.. إلخ.

وترجع علاقة الكاتب بالآداب الشرقية، العربية منها والإسلامية، إلى تأثره بثقافة والده. تقول ليونور بورخس، والدته، إن أباه كان شاعراً وأديباً ومهتماً بهذه الآداب التى كانت دائماً ـ إلى جانب موضوعات أخرى كثيرة ـ محل نقاش وبحث فى الصالون الأدبى الذى كان يعقد فى بيته، وتختلف إليه طائفة من أشهر أدباء ومثقفى بوينس أيرس، والذى كان يسمح لبورخس، منذ صغره، بحضوره. وتقول أيضاً إن والد الكاتب كان أول من ترجم رباعيات الخيام إلى الإسبانية. وتوضح السيدة

* أستاذ الأدب الإسبانى، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

بورخس أن ابنها أتقن الإنجليزية منذ نعومة أظافره على يد مربية إنجليزية، وأنه بدأ يقرأ بالإنجليزية أولاً ثم بالإسبانية برغم أنها لغته الأم. ومن المعروف أن من بين أوائل الكتب التى قرأها (كتاب ألف ليلة وليلة). يقول بورخس:

«من أوائل الكتب التى قرأتها «ألف ليلة وليلة» الذى ترجمه لانج Lang إلى الإنجليزية. بعد ذلك، قرأت ترجمات أخرى قيل لى إنها أدق، مثل ترجمة بيرتون، وترجمة رفائيل كانسينوس أسنس Rafael Cansinos Asséns التى ربما كانت أدبياً أرقى من الأخرى، لكن انطباعاً توطد عندى دائماً بأن كل الترجمات الأخرى كانت ترجمة لترجمة لانج لأن ترجمة لانج، ببساطة، كانت أول ما قرأت، لذا فإن الأصل العربى ينبغى أن يكون بالنسبة إلى (فأنا لا أعرف العربية) ترجمة أخرى، جيدة تقريباً، لترجمة لانج الإنجليزية»[٢].

ومن ترجمات (كتاب ألف ليلة وليلة) الأخرى التى قرأها بورخس ترجمة إدوارد لين Edward Lane الإنجليزية، وترجمتا جالان ومردروس Mardrus الفرنسيتان، وترجمات ڤيل Weil وماكس هننج Max Henning وفليكس بول جريف Felix Paul Greve وإنو ليتمان Enno Littmann إلى الألمانية، حسبما يشير الكاتب نفسه.

وكما ذكر، يعتبر الكاتب ترجمة كانسينوس أسنس (١٨٨٣ ـ ١٩٦٤) من أفضل ترجمات (ألف ليلة)، وكان أسنس من رواد الحركة الشعرية الطليعية فى إسبانيا التف حوله حشد من الشعراء والكتاب الجدد وشكلوا ما عرف بتيار «الأولترائية» Ultraismo، واهتم بالصور المستحدثة الأصيلة وبتجريد الشعر من بقايا الرومنتيكية والرمزية. والتقى بورخس بأسنس، فى إسبانيا، فى عام ١٩١٩، بعد أن كان الأرجنتينى قد أمضى سنوات الحرب العالمية الأولى فى سويسرا، وكان قد ذهب إليها للدراسة. وأصبح بورخس من مريدى أسنس وتأثر بشعره وببعض ملامح التيار الأولترائى، خاصة فى ديوانه الأول (دفء بوينس أيرس) (١٩٢٣). وظل بورخس يكن وداً واحتراماً عميقاً لأستاذه الإسبانى ـ الذى كان يتقن اللغة العربية ـ نظراً إلى ثقافة أسنس الواسعة وخاصة فى مجال الآداب الشرقية والعربية، وإليه يرجع بعض الفضل فى تعمق شغف بورخس بهذه الآداب وإقباله عليها. وليس أدل على ذلك مما جاء فى دراسته «مترجمو ألف ليلة وليلة» (التى وردت بكتابه «تاريخ الخلود»)[٣]، فشواهده وإحالاته تضم من الشعر الجاهلى إلى شعر أبى البقاء الروندى ومن شعر المتنبى إلى (مروج الذهب). وكلها تشير إلى أن بورخس، برغم عدم معرفته باللغة العربية، قد نهل من عيون الأدب العربى والإسلامى المترجم.

ومع هذا، فمن الطريف أنه، برغم إعجاب بورخس بترجمة أستاذه لـ (ألف ليلة وليلة) إلى الإسبانية، لم يقترب من تلك الترجمة لا بالعرض ولا بالتحليل، وإنما غلفها دائماً بصمت عجيب شاركه فيه العديد من المستعربين الإسبان والأوروبيين، وإن كان بورخس قد انتقد مراراً الظلم الذى تكابده أعمال كانسينوس أسنس فى غياب من يزيل عنها غبار النسيان.

ونعود مرة أخرى إلى كتابه النقدى (تاريخ الخلود)، لنلتقى ثلاث دراسات لها علاقة بـ (ألف ليلة وليلة). تتناول الدراسة الأولى الشعر الملحمى الأيسلندى القديم[٤] (نحو القرن الأول الميلادى)، ويقارن فيها الكاتب بين التداعيات الاستعارية «الغريبة» فى الشعر الأيسلندى القديم ونظائرها فى لغة (ألف ليلة). والثانية دراسة بعنوان (الاقتراب من المعتصم)[٥] ويقدم فيها عرضاً تحليلياً لرواية «بوليسية» تحمل الاسم نفسه (The approach to Al-Mu'tasim) للمحامى الهندى

ميير بهادور على Mir Bahadur Ali، المولود في بومباي، التي نشرت في المدينة نفسها في عام ١٩٣٢، وبها إحالات إلى (منطق الطير) لفريد الدين العطار، و(الإنيادة)، و(ألف ليلة) [ترجمة بيرتون]، وتناقش فكرة الكل في واحد التي تتأسس عليها رواية مير بهادور، وذلك طبقاً لما يراه بورخس. وفي الدراسة الثالثة، وتحمل عنوان الكتاب نفسه[٦]، ثمة إشارة مطولة إلى العشق عن طريق السمع، قبل رؤية المحبوبة، الشائع في الأدب العربي والموضوع التقليدي في (ألف ليلة وليلة). والكاتب يحيل القارئ إلى قصة «بدر باسم»، وإلى قصة «إبراهيم وجميلة».

ولنلتقط من شعر خورخي لويس بورخس بعضاً مما يشير إلى تعلقه وتأثره بالتراث العربي وبـ (ألف ليلة) (وهو قليل من كثير؛ حيث تكثر إيماءاته المباشرة وغير المباشرة إلى هذا التراث، وخاصة عن طريق التضمين الذي يعد من أبرز سمات شعره ونثره القصصي). في قصيدة بعنوان «سطور ربما كتبتها وفقدتها في حوالي عام ١٩٢٢»، وهي القصيدة التي تختتم ديوانه (دفء بوينس أيرس)[٧]، يشير إلى اثنين من أهم مظاهر كتاباته: الأول، يتعلق بالآداب التي تأثر بها في المقام الأول وهي الأنجلو سكسونية والعربية والجيرمانية القديمة؛ والثاني، ما أتاحته له هذه الثقافات من تأصيل نظرته للكون؛ باعتباره كائناً غامضا ومبهماً لا نحيط بأسراره، يقول:

«والسكسون والعرب والقوط
الذين ـ دون علمهم ـ أنجبوني،
أأنا هذه الأشياء والأخرى
أم هي مفاتيح سرية ورموز وعرة
لذلك الذي لن نعرفه أبداً؟»[٨].

وفي قصيدة أخرى، تحمل عنوان «أريوستو والعرب»[٩]، يشير بورخس إلى أن ظهور كتاب (ألف ليلة وليلة) مترجماً في الغرب، مع بداية القرن الثامن عشر، من أهم الأحداث الأدبية على الإطلاق؛ إذ ساهم في تجديد الخيال الغربي، ونفحه آفاقاً خيالية وإيحاءات سحرية غرائبية مجيدة، لاسيما بعد أن كاد ينضب معين الخيال الأوروبي، بشكل ما، ولم يعد الناس يحفلون بالملاحم القديمة أو خيالها الفاتر. وهي قصيدة طويلة (٩٦ بيتا) في شكل رباعيات، يقول فيها:

٦١ «أوروبا ضلت لكن هبات أخرى
نفحها الحلم الرهيب للقوم المشاهير
الذين يقطنون مفازات الشرق
والليل المشحون بالليوث.

٦٥ عن ملك، مع بزوغ الفجر، يسلم
زوجه ـ الملكة لليلة واحدة ـ إلى سيف
الجلاد الذي لا يرحم، يحكي لنا
«الكتاب» الذي مازال يسحر الزمن.
[....]
هذا، الذي حلمت به

٨٠ وجوه غامضة معممة، ساد الغرب.
أما «أورلان» فهو الآن منطقة
زائفة تمدد أميالاً موحشة
عجائبها متراخية وباطلة،
٨٤ حلم لم يعد يحلم به أحد».

هذا الحلم الذي حلمه العرب في ألف ليلة وليلة، هو ـ إلى جانب الزمن والمتاهة والمكان والمرايا والخلود والموت ـ أحد الثوابت في كتابات بورخس الذي يرى الحياة حلماً: فالإنسان لا يعدو كونه حلماً لخالق ديميورجي (demiurge) أو بفعل صدفة غامضة، وهو حلقة في سلسلة لانهائية ومتراكزة لا مفر منها، متاهة محكمة، حلقة مفرغة يتعايش فيها الواقع والوهم (يقول الكاتب في قصته «الألف»[١٠] التي يتحدث فيها عن العالم المصغر الذي رآه في قبو منزل صديقه: «... دائرة

يوجد مركزها فى كل مكان ولا يوجد محيطها فى أى مكان). فالكون يبدو حلماً لرجل ما الذى هو بدوره حلم لرجل آخر. وهذه النظرة للعالم قد تكون انعكاساً للرؤية المثالية للعالم فى الفكر البوذى، أو انعكاساً لتأثير هيوم Hume فى نظرة بورخس المتشككة. والتعارض بين رؤية بورخس للكون بوصفه مزيجا من الواقع والوهم والتفسير الغنوسى للكون الذى يميل إليه الكاتب فى الغالب هو سر جاذبيته وتألق إبداعه الأدبى، فى رأى الكثير من دارسيه.

والحلم عند الكاتب مرتبط بالسهاد، سهاد بورخس المرضى الطويل الذى لازمه فى مرحلة معينة من مراحل عمره، ومرتبط أيضاً بشئ من الرؤية الشبحية (بهالة صفراء - على حد قوله [11] - من الظلال والأضواء) بسبب ضعف بصره الذى ورثه عن أبيه وأخذ يتلاشى إلى أن كف تماماً فى أواخر سنى حياته. وفى السهاد، يحدث الانتقال اللحظى أو التنقل بين الوعى واللاوعى بما يشوبه من الأحلام والرؤى المفزعة والظهورات الشبحية فى عوالم مبهمة مترددة بين الواقع والحلم، ويقول الكاتب إنه كى يتغلب على سهاده جرب أن يكتب قصصاً [12]، لأنه، قبل النوم، راقداً فى فراشه، كان يجتهد أن ينسى كل شئ من أجل أن يروح فى الكرى، بيد أنه كان يتذكر كل شئ فى جسده، فى كتبه، فى منزله، فى بوينس أيرس، وبدقة شديدة. لذا، كتب قصة «فونس قوى الذاكرة»[13] وتمكن بذلك من التغلب على سهاده. وهذا ما حدث أيضاً عندما كتب قصة «الظاهر» El Zahir [14]. ويقول الكاتب إن مثل هذه القصص ليست إلا استعارات لسهاده الحقيقى.

ومسألة إبداع قصصه فى السهاد (كما لو كانت حلماً) لها أيضاً - فى حالة بورخس - بعض علاقة (مشابهة، استعارة) بأحلام شهرزاد التى كانت فى سهادها تقص على الملك حكايات خرافية إلى أن يدركها الصباح، (وإن كان السهاد هنا قسراً).

ومن المعروف أن خورخى لويس بورخس قد كرس فكرة الإنسان - الحلم فى قصته الشهيرة «الأطلال الدائرية»[15] (رجل يصر على أن يحلم برجل آخر، وحين يتحقق له ذلك يكتشف أنه كان حلماً لرجل آخر). ويشير الكاتب، فى مقدمة هذه القصة، إلى «عبر المرآة» Through the Looking - Glass، للويس كارول Lewis Carroll، التى تقدم للفكرة الأساسية للقصة [16]. ويعود فيتناولها فى قصة «حكاية الرجلين اللذين حلما»[17]، وهى - كما يشير الكاتب نفسه - إعادة صياغة لليلة ٣٥١ من (كتاب ألف ليلة وليلة) [رجل يحلم بكنز فيكتشف أنه حلم رجل آخر]، كما يتناول فى قصة أخرى، «غرفة التماثيل»[18]، فكرة المرآة أو المرايا المتجاورة (وهى شكل آخر من أشكال الحلم - اختلاط الواقع بالوهم - فإذا وقف شخص بين مرآتين يتكرر عدداً لا حصر له من المرات، ويختلط الواقع بصوره المتعددة إلى ما لا نهاية). وقصة «غرفة التماثيل» هى أيضاً إعادة صياغة بقلم الكاتب لإحدى حكايات (ألف ليلة وليلة) - الليلة ٢٧٢ - التى تنتهى باستيلاء طارق بن زياد على القصر وعلى غرفة التماثيل الموجودة ببرج ذلك القصر ببلاد الأندلس. وفى قصة «الألف»[19] يعود الكاتب إلى هذه الحكاية ويشير إلى المرآة - التى تعكس الكون كاملاً - التى عثر عليها طارق بن زياد فى برج.

ويطرح الكاتب فكرة اختلاط الواقع بالوهم وعلاقته بـ (ألف ليلة وليلة) فى واحدة من أمتع مقالاته وأشهرها، وتحمل عنوان «أسحار جزئية فى دون كيخوته»[20]، فيرى أن ثربانتس يميل إلى مزج المدرك بالوهمى، أى عالم القارئ بعالم (دون كيخوته)؛ ففى الفصل السادس من الجزء الأول، يراجع القس والحلاق مكتبة دون كيخوتة، ومن بين الكتب التى يفحصانها كتاب (جالاتيا) الذى كتبه ميجل دى ثربانتس نفسه، أى أن الحلاق - حلم ثربانتس أو الذى هو شكل من أشكال أحد أحلام ثربانتس - بوسعه الحكم على ثربانتس

نفسه. وتصل هذه اللعبة من الإبهامات الغريبة إلى ذروتها في الجزء الثاني: فأبطال الرواية قرأوا الجزء الأول، أي أن أبطال (دون كيخوته) هم في الوقت نفسه قراء (دون كيخوته). ويمكن أن نجد الفكرة نفسها في (هاملت): في داخل المسرحية ثمة خشبة مسرح تمثل عليها مأساة، هي تقريباً مأساة هاملت نفسه [عدم تماثل المأساتين تماماً يقلل من أهمية هذا التداخل]؛ أي أن هاملت، بشكل ما، يشاهد نفسه ممثلاً على خشبة المسرح أيضاً. وكذا الحال مع (ألف ليلة وليلة): تراكم القصص الفانتازية يضاعف، إلى حد الدوار، الحكايات الفرعية المنبثقة عن الحكاية المركزية: ملك بائس يقسم أن يتزوج عذراء كل ليلة، ثم يأمر بدق عنقها عند الفجر، ثم تأتي شهرزاد وتسليه كل ليلة بحكاية حتى تمر عليهما (ألف ليلة وليلة) فتقدم له شهرزاد ولدهما. واضطر المدونون إلى إجراء كافة أنواع التدخلات والإضافات، لكن أياً منها لا ترقى إلى مرتبة تلك التي تحكيها الليلة ٦٠٢ التي يستمع شهريار فيها إلى قصته هو على لسان شهرزاد، فهو يستمع إلى بداية الحكاية التي تضم كل الحكايات وتضم أيضاً ـ بشكل مريب ـ حكايته هو، تضمه هو أيضاً. وهنا أنقل تساؤل بورخس: هل يحدس القارئ جلياً الإمكان الرحب لهذا التدخل، لهذا الخطر: أن تستمر شهرزاد في حكاياتها وأن يستمع الملك جامداً في مكانه وإلى الأبد إلى حكاية (ألف ليلة وليلة) الناقصة التي ستصبح من الآن لا نهائية ودائرية...؟ ثم يتساءل مرة أخرى:

«... لماذا يقلقنا أن تتكرر حكايات (ألف ليلة وليلة) في (كتاب ألف ليلة وليلة)؟ لماذا يقلقنا أن يكون دون كيخوته قارئاً لـ (دون كيخوته) وهاملت مشاهداً لـ (هاملت)؟ أعتقد أنني عثرت على السبب: يعني هذا أن الشخوص المتخيلة يمكنها أن تصبح قراء أو مشاهدين، ونحن، قراءها ومشاهديها، يمكننا أن نصبح شخوصاً متخيلة. في ١٨٣٣، لاحظ كارلايل Carlyle أن تاريخ العالم كتاب لا نهائي مقدس يكتبه البشر ويقرأونه ويحاولون فهمه، وفيه أيضاً من يكتبهم»[٢١].

وفي قصته التي تحمل عنوان «حديقة الطرق المتشعبة»[٢٢]، التي تتضمن حواراً بين عالم إنجليزي متخصص في الحضارة الصينية وجاسوس من أصل صيني، يحاول الأول التوصل إلى سر المتاهة التي أقامها جد الثاني فيتخيلها كتاباً دورياً، مجلداً دائرياً، ويذكر أنه فكر في (كتاب ألف ليلة وليلة) («... تذكرت أيضاً الليلة التي تتوسط ليالي ألف ليلة وليلة حيث تقص الملكة شهرزاد ـ بسبب خطأ سحري ارتكبه مدون المخطوط ـ حكاية ألف ليلة وليلة حرفياً، وهو ما ينذر باحتمال العودة إلى ذات الليلة مرة أخرى، وهكذا إلى ما لا نهاية»)[٢٣].

ونرى هنا كيف ارتبطت (ألف ليلة وليلة) لدى الكاتب بفكرة امتزاج الواقع بالوهم وبفكرة المتاهة، بيد أننا نلمح أيضاً أثراً لنظرية العود الأبدي والزمن الدوري. علينا أن نراجع مرة أخرى كتاب (تاريخ الخلود) لنجد أن الكاتب اختصهما بدراستين، تحمل الأولى عنوان «مذهب الدورات»[٢٤] (يوضح في المقدمة أنه يقصد بذلك الاسم «العود الأبدي»)، والثانية «الزمن الدائري»[٢٥]، ويذهب فيها إلى أن مصير كل البشر يتكرر ويتشابه، في زمن دوري؛ ويعتقد في أن هذا المصير، في نهاية الأمر، يتساوى، يقول:

«إذا كان مصير إدجار آلان بو والفيكنج ويهوذا الإسخريوطي وقارئي، على نحو سري، هو المصير نفسه ـ المصير الوحيد المحتمل ـ فإن تاريخ العالم هو تاريخ رجل واحد»[٢٦].

وهنا نصل إلى واحدة من أعظم قصصه وأشدها طموحاً، التى تناقش فكرة «الكل فى واحد»؛ نعنى قصة «الخالد»[٢٧] التى يعاود فيها الإشارة إلى (ألف ليلة)، فبطل القصة ـ الذى هو هوميروس وهو القائد الرومانى فلامينيو روفو وهو تاجر العاديات التركى چوزيف كرتافيلوس ـ الذى يبحث أولاً عن الخلود ثم يسعى مرة أخرى وراء معجزة الفناء، هو أيضاً أول مدون لكتاب (ألف ليلة وليلة):

«جبت ممالك جديدة وإمبراطوريات جديدة... فى القرن السابع الهجرى، فى حى بولاق، دونت بخط متأن، بلغة نسيتها وبأبجدية أجهلها، رحلات السندباد السبع وقصة مدينة البرونز...»[٢٨].

وهكذا، فإننا نلاحظ أن ذكر (ألف ليلة وليلة)، فى هذه القصة، على اعتبار أن هوميروس هو الذى كتبها (أو فلامينيو روفو أو جوزيف كرتافيلوس... إلخ)، لم يأت عشوائياً، بل جاء ليضيف واحدة من الأفكار الفلسفية والأدبية الثابتة عند بورخس إلى هذا النص الذى ذكرنا من قبل أنه طموح، من مبدأ أن الكاتب أراد أن يودعه أهم محاور فكره. ولنذكر مثلاً أن أسفار الراوية سعياً وراء الخلود أولاً ثم وراء الفناء جعلته يجوب الأرض فى ما يشبه الدوائر المتراكزة (مركزها فى كل مكان ولا محيط لها) وهو ما يذكرنا بالحلم (الواقع ـ الوهم)، ويذكرنا أيضاً بفكرة المتاهة التى يأتى ذكرها أكثر من مرة على لسان الراوية. كما أننا نلمح هنا أيضاً كيف يداعب الكاتب قراءه المهتمين بكتاباته، فمن المعروف عن الكاتب أنه تناول بالنقد، فى أكثر من مقام، ترجمة الدكتور مردروس[٢٩] Mardrus لكتاب (ألف ليلة وليلة) وأشار فيه إلى أن مردروس قد غير، بلا سبب واضح، اسم «مدينة النحاس» إلى «مدينة البرونز» وجعلها تنتسب إلى الليالى من ٣٣٨ إلى ٣٤٦ بدلاً من الليالى ٥٦٦ ـ ٥٧٨، كما جاء فى النص الأصلى. ومع هذا، فى قصة «الخالد»، التى نحن بصددها، ينتحى بورخس منحى الدكتور الفرنسى ويختار عنوان «مدينة البرونز» للإشارة إلى أن هوميروس هو أول مدون لكتاب (ألف ليلة وليلة)، برغم علمه أن اسمها الصحيح «مدينة النحاس».

وهذا النوع من الدعابات شائع فى كتابات بورخس، وخاصة التى تأتى عن طريق التضمين، فيأتى ذكر عبارات فى سياق معين دون الإشارة إلى مصدرها، إلى أن يكتشفه القارئ بعد قراءة متأنية؛ أو هو يرسم بعض ملامح شخصية ثانوية مثلاً من شخوص قصصه تذكر بأديب ما، عظيماً[٣٠] كان أو مغموراً، أو تذكر بصديق من أصدقائه أو بشخصية معروفة من شخصيات التاريخ قديماً أو حديثاً، والهدف منها مداعبة قرائه ودارسيه ومتتبعى إنتاجه. وليس من الشائع أن يحدث العكس، أى أن يحاول كاتب آخر إضافة ملمح أو ملامح «بورخسية» إلى شخصية فى قصة أو فى رواية، لكنه، مع ذلك، يحدث. ونذكر، على سبيل المثال، اسما مشهوراً: رواية (اسم الوردة)، للإيطالى أومبرتو إكو Umberto Eco .

يداعب إكو بورخس، فى روايته هذه، مضفياً الكثير من ملامح الكاتب الأرجنتينى على شخصية أمين مكتبة الدير[٣١] الذى تقع فيه حوادث القتل. ويستتر وراء دعابة إكو قدر كبير من التوقير والحب لبورخس.

ولعلنا لو واصلنا القراءة فى شعر بورخس لاقتربنا أكثر من سر التصاق (ألف ليلة) بمخيلته الإبداعية. نتوقف عند قصيدة مطولة له (٧٢ بيتاً)، عنوانها صريح: «استعارات ألف ليلة وليلة»[٣٢]، وهى، فى الحقيقة، تكريس من جانبه للاستعارات والإيحاءات والفكر الخالدة التي توحى بها (ألف ليلة)؛ والكاتب، فى قصيدته، يتناول أربعاً منها أساسية من وجهة نظره.

الاستعارة الأولى هى ذلك العالم التخييلى الخرافى الغرائبى وتلك الوقائع والأحداث الأسطورية التى يعج بها

الكتاب، العجائب التقليدية التى تنتسب إلى (ألف ليلة وليلة) والتى هى الآن ملك للبشر جميعاً فى الشرق والغرب: النهر، المياه الكبرى، الطلسم القدير، الجن حبيس القمقم، قسم الملك بأن يسلم مليكته كل ليلة إلى سيف الجلاد، رحلات السندباد (ذلك الأوديس المتعطش إلى المغامرة)...

«عالم منساب.
من الأشغال التى تتغير كالسحب
[...] تلك العجائب المحببة
التى كانت للإسلام وهى الآن
لى ولك...».

والاستعارة الثانية من شقين، يتناول الشق الأول حبكة الكتاب وما تعرضه من روعة وبهاء، فظاهره يتراءى كبساط فارسى يزخر بالألوان والخطوط التى قد تبدو فوضوية أو عشوائية بينما يحكمها قانون سرى مستور. والشق الثانى هو لغز الأرقام والأنساق الواردة بالكتاب: الأخوة السبعة، السفرات السبع، الوزراء الثلاثة، الأمنيات الثلاث، الأخوات الثلاث، المحب الذى يرى ثلاث ليال معاً... وفوقها جميعاً الرقم الأول والأخير، الدال على الوحدانية والألوهية: الواحد.

وتشير الاستعارة الثالثة إلى فكرة الحلم (التى عرضنا لها من قبل): رجل يحلم برجل بينما هو حلم لرجل آخر، ويتواصل الحلم فى الجميع وتنسج منه متاهة كبرى يختلط فيها الحلم بالواقع:

«يوجد الكتاب فى الكتاب، ودون علمها،
تحكى الملكة للملك قصتهما معاً
٥٥ القديمة المنسية، مأخوذين
بصخب أسحار سابقة،
لا يعرفان من هما. يواصلان الحلم».

أما الاستعارة الرابعة فهى الزمن، خريطة إقليم لا تحديد له، زمن امتداد وتدرج الظلال الذى يبلى فيه رخام القصور وتتقدم خلاله خطوات الأجيال. كل شئ يحدث فيه معاً: الصوت والصدى، عوالم من فضة وعوالم من ذهب أحمر، مراقبة النجوم...

ويختتم القصيدة بهذه الأبيات:

«يقول العرب إن أحداً لا يستطيع
أن يقرأ «كتاب الليالى» حتى النهاية.
٧٠ فـ «الليالى» هى الزمن، لا ينام.
واصل القراءة بينما اليوم يحتضر
وستحكى لك شهرزاد حكايتك».

واستدعاء (ألف ليلة وليلة) فى قصص بورخس يتمثل فى أنساق عدة؛ فهو إما إعادة صياغة بقلمه لحكاية من حكايات (كتاب الليالى)، كما فى قصتيه «غرفة التماثيل» (فكرة المرآة التى تعكس الكون)، و«حكاية الرجلين اللذين حلما» (فكرة رجل يحلم برجل آخر)، بالإضافة إلى قصة «الملكان والمتاهتان»[٣٣] (التى يقول الكاتب إنه استوحاها من «ألف ليلة وليلة» بيد أنها لا تظهر فى ترجمة جالان)؛ أو باعتباره جزءاً من السياق السردى، كما فى حالة قصة «الخالد»؛ أو انتهاجاً لنهج أو نسق من (ألف ليلة) فى القص، كما فى قصة «الصبّاغ المقنّع»[٣٤]؛ أو بذكر (ألف ليلة وليلة) باعتبارها مرجعا، كما فى قصة «الألف»؛ أو مجلداً يعثر فيه على مخطوط غامض، كما فى «تقرير برودى»[٣٥]؛ أو بالإشارة إلى مجلدات (ألف ليلة وليلة) المتوفرة بمكتبة بطل القصة، كما فى قصتى «الآخر»[٣٦] و«كتاب الرمل»[٣٧]؛ أو بذكر (كتاب الليالى) بوصفه تجسيداً لفكرة (فكرة المتاهة)، كما جاء فى قصة «حديقة الطرق المتشعبة»[٣٨].

وتأتى هذه الرجوعات المتجددة، إلى (كتاب ألف ليلة)، موزعة على أغلب المجموعات القصصية التى

أصدرها الكاتب منذ عام ١٩٣٥ وحتى آخرها التى صدرت طبعتها الأولى فى عام ١٩٧٥. وليس لنا الآن إلا أن نذكر ما يبدو جلياً عند هذا الحد، وهو افتتان بورخس بحبكة (ألف ليلة وليلة)، «ذلك البساط السحرى المختلف الألوان يبدو أن نظاماً سرياً وخفياً يحكمه»، تلك الحبكة البسيطة، حكاية تضم الحكايات كافة التى تتفرع من الأصل، وهى الحبكة التى يرى بورخس أنها أرقى من (حكايات كانتربرى) ومن (الديكاميرون) على سبيل ذكر مثلين رجع إليهما الكاتب نفسه[٣٩].

بل إن سحر كتاب (ألف ليلة وليلة) يبلغ حتى عنوان الكتاب ذاته، الذى يرى بورخس أنه بديع ويناسب الكتاب تماماً[٤٠]، وكذا سياق الكتاب الذى يمتزج فيه النثر بالشعر[٤١].

والحقيقة أن خورخى لويس بورخس متضامن تماماً مع غرض كتاب (ألف ليلة وليلة)، ويجد فيه غاية نبيلة من أهم غايات الأدب، وهى الإمتاع والتسلية. فيقول:

«... أريد أن أوضح فقط أننى لست، ولم أكن قط، ما كان يسمى من قبل بكاتب الأمثال أو قصص الوعظ ويسمى الآن كاتباً ملتزماً. لا أتطلع إلى أن أكون «إسوب»، وقصصى - كحكايات «ألف ليلة وليلة» - تهدف إلى التسلية والإثارة لا إلى الإقناع»[٤٢].

الهوامش :

(*) خورخى لويس بورخس Jorge Luis Borges (١٨٩٩ - ١٩٨٦)، الكاتب والمفكر الأرجنتينى الكبير. نظم الشعر أولاً وتأثر فى بداياته بالمدرستين «التعبيرية» الألمانية و«الطليعية» الإسبانية، وظهر ذلك فى ديوانه الأول: **دفء بوينس أيرس** (١٩٢٣). لكنه سرعان ما اتجه بشعره إلى أغراض تبحث فى الفكر والمعرفة الإنسانية على رحابتهما فى لغة بسيطة ومتقشفة. ومن أشهر دواوينه: **القمر فى المقابل** (١٩٢٥)، **كتاب سان مارتين** (١٩٢٩)، **للأوتار الستة** (١٩٦٥)، **الآخر، هو نفسه** (١٩٦٩)، **ذهب النمور** (١٩٧٢)، **الوردة الغائرة** (١٩٧٥). بيد أن أهم ما يميز نتاجه الإبداعى عامة هى أعماله القصصية التى جاءت متأخرة نسبياً، وتجريبية أولاً، وذات فرادة خاصة عموماً، ومن أهمها: **تاريخ العار العالمى** (١٩٣٥)، **حديقة الطرق المتشعبة** (١٩٤٢)، **الألف** (١٩٤٩)، **تقريرى برودى** (١٩٧٠)، **البرلمان** (١٩٧١)، **كتاب الرمل** (١٩٧٥). كما أنه اشتهر بمقالاته ودراساته الأدبية التى ضمتها أشهر إصداراته النقدية، ونذكر منها: **التحقيقات** (١٩٢٥)، **مناقشة** (١٩٣٢)، **تاريخ الخلود** (١٩٣٦)، **تحقيقات أخرى** (١٩٥٢). ولقد نهل بورخس من عيون المعرفة فى الشرق والغرب، القديم منها والحديث، وله ولع خاص بالآداب الشرقية، العربية والفارسية والصينية، وبالآداب الجيرمانية القديمة، وله دراسات عن الأدب الاسكندنافى القديم. وتأثر بورخس فيمن تأثر بـ «مارك توين» و«جاك لندن» و«إدجار آلان بو» و«ثربانتس» و«ويلز» و«كيبلنج» و«استيفنسون» و«رامبو» و«فيرلان» و«ميجل دى أونامونو» و«أنطونيو ماتشادو» و«شوبنهاور» و«نيتشه» و«كانت» و«كارلايل» و«هيوم» و«تشسترتون» من بين آخرين. ومن أهم الأعمال الأدبية التى شغف بها: **دون كيخوته وألف ليلة وليلة والكوميديا الإلهية وهاملت وكتاب الغابة والملاحم الأيسلندية القديمة**. إلخ.

(١) من أشهر الترجمات الإسبانية لكتاب **ألف ليلة وليلة**، نذكر ترجمة الأديب الإسبانى بيثنتى بلاسكو إيبانيث Vicente Blasco Ibánez (١٨٦٧ - ١٩٢٨) المأخوذة عن ترجمة الفرنسى الدكتور مردروس Mardrus، وظهرت بعد وقت قليل من صدور الترجمة الفرنسية، وتقع فى ثلاثة وعشرين مجلداً؛ ثم ترجمة رفائيل كانسينوس أسنس (المكسيك، ١٩٥٤ - ١٩٥٥)، وتقع فى ثلاثة مجلدات، ويقول مترجمها إنها منقولة من عدة نصوص عربية مباشرة، برغم أنه ورد بها نصوص ظهرت من قبل فى نص مردروس فقط ونصوص أخرى مأخوذة عن مصادر غريبة لم يشر إليها المترجم وتتضمن فقرات من **طوق الحمامة** لابن حزم، وأبياتا لشعراء من مختلف الحقب بالإضافة إلى تفاصيل من مصادر شتى أغلبها لم يرد فى كتاب **ألف ليلة وليلة**. ويقول لنا خوان بيرنيت Juan Vernet، فى مقدمة ترجمته لـ (**ألف ليلة وليلة**) (برشلونة، دار نشر بلانيتا Planeta، ١٩٦٤، ص: XXI): «إن النتيجة المنطقية لتراكم كافة هذه المصادر (فى ترجمة كانسينوس أسنس) هى تغير ترتيب الليالى، التى تنفصل عن الترتيب التقليدى ابتداء بالليلة الثلاثين (...) وإن هذه الترجمة، ذات المذاق العتيق، لا يمكن أن توصف بأنها شديدة الأمانة، خاصة الأبيات الشعرية». أما الترجمة الثالثة فهى ترجمة المستعرب الكبير خوان بيرنيت نفسه المشار إليها بمجلداتها الثلاثة المشفوعة بمقدمة مطولة هى فى الحقيقة دراسة وافية لما سبقها من ترجمات **ألف ليلة وليلة** إلى اللغات المختلفة، وتأخذ بأغلب المصادر المتاحة فى وقتها وحتى الآن وتناقشها فى نبرة على قدر كبير من الرصانة والدقة. وترجمة المستعرب الإسبانى خوان بيرنيت (الذى ترجم القرآن الكريم أيضاً إلى الإسبانية) من أفضل الترجمات إلى هذه اللغة حتى الآن، وتتميز فيما تتميز بأسلوبها الواضح وبلغتها السهلة الدقيقة.

(٢) خورخى لويس بورخس: نثرى، محاضرة ألقيت فى مدريد فى ٢٥ أبريل ١٩٧٣، ضمن مجموعة تحمل اسم **الأدب الإسبانو أمريكى على لسان مبدعيه**، ثم نشرت كاملة على صفحات مجلة **كراسات إسبانو أمريكية**، مدريد، أعداد ٥٠٥ - ٥٠٧، يولية - سبتمبر ١٩٩٢، ص ص ٦٢ - ٧٢.

(٣) خورخى لويس بورخس : **تاريخ الخلود** (طبعة مزيدة)، بوينس أيرس، دار نشر Emecé، ١٩٥٣، ص ص ١٠٥ ـ ١٣٨.
(٤) المصدر نفسه، «**Las Kenningar**»، ص ص ٤٥ ـ ٧٠.
(٥) المصدر نفسه، ص ص ١٤١ ـ ١٤٩.
(٦) المصدر نفسه، ص ص ١٣ ـ ٤٣.
(٧) خورخى لويس بورخس : **دفء بوينس أيرس، أشعار**، بوينس أيرس، دار نشر «سيرّانتس»، ١٩٢٣.
(٨) خورخى لويس بورخس : **الأعمال الشعرية ١٩٢٣ ـ ١٩٧٧**، مدريد، دار نشر «أليانثا»، ١٩٨٧، ص٦٧.
(٩) خورخى لويس بورخس : **الخالق**، بوينس أيرس، دار نشر Emecé، ١٩٦٠، ص ص ١٢٧ ـ ١٣١.
(١٠) خورخى لويس بورخس : **الألف**، بوينس أيرس، دار نشر «لوسادا»، ١٩٤٩. وانظر أيضاً طبعة «أليانثا»، مدريد، ١٩٧١، ص١٦٩.
(١١) وردت هذه العبارة فى قصة **الآخر** بمجموعته القصصية **كتاب الرمل** (بوينس أيرس) دار نشر Emecé، ١٩٧٥، ص ص ٧ ـ ١٤) عندما يتلقى بورخس الشيخ بورخس الشاب ويشرح له كيف سيكف بصره وكيف أنها ليست مسألة مأساوية حينما تأتى تدريجياً.
(١٢) انظر (٣).
(١٣) نشرت هذه القصة ضمن مجموعة **حديقة الطرق المتشعبة** (بوينس أيرس، دار نشر «سور»، ١٩٤٢).
(١٤) انظر (١٠، طبعة «أليانثا»، مدريد، ١٩٧١، ص ص ١٠٥ ـ ١١٦. وراجع أيضاً مقاله الذى يحمل العنوان نفسه، المنشور بمجلة **كيميرا Quimera**، برشلونة، عددى ١٠٣ ـ ١٠٤، ١٩٩١.
(١٥) صدرت هذه القصة أولاً ضمن مجموعة **حديقة الطرق المتشعبة**. انظر (١٣).
(١٦) العبارة التى تتصدر القصة تقول: «وإذا كف هو عن الحلم بك...» (And if he left off dreaming about you....).
(١٧) نشرت للمرة الأولى فى مجلد **تاريخ العار العالمى** (بوينس أيرس، دار نشر «تور»، ١٩٣٥). وفى دراسة شائقة كتبها باللغة الإسبانية أسعد شريف عمر، وتحمل عنوان **التخييل والتراث فى نصين لبورخس ومحفوظ مشابهين لحكاية من ألف ليلة وليلة** (القاهرة، إصدارات كلية الألسن، ١٩٩١؛ ثم قرئت على أنها مداخلة فى مؤتمر «الأندلس ملتقى عوالم ثلاثة»، أشبيليا، ١١/٢٥ ـ ١٩٩١/١٢/٣)، يتناول أسعد شريف الليلة الواحدة والخمسين بعد المائة الثالثة من كتاب **ألف ليلة وليلة** باعتبارها أساساً للمشابهة بين نصين أحدهما لخورخى لويس بورخس **حكاية الرجلين اللذين حلما** والنص الآخر لنجيب محفوظ: **العين والساعة ورأيت فيما يرى النائم**، القاهرة، دار نشر مكتبة مصر، ١٩٨٢، ص ص ٩٣ ـ ١٠٤) ويرى كيف أن نص بورخس (الذى هو إعادة صياغة بقلمه لحكاية من **ألف ليلة وليلة** يؤكد الفكرة الثابتة والشائعة عنده: الرجل (الإنسان) هو حلم لرجل آخر (الحياة حلم ـ امتزاج الواقع بالمتخيل) وكيف تختلف فكرة الحلم عند محفوظ، فمعنى الحلم عند محفوظ السراب.
(١٨) نشرت هذه القصة فى مجلد **تاريخ العار العالمى**. انظر (١٧).
(١٩) انظر (١٠)، طبعة «أليانثا»، ص١٧٤.
(٢٠) خورخى لويس بورخس : **تحقيقات أخرى**، بوينس أيرس، دار نشر Emecé، ١٩٦٠. وبدءاً من عام ١٩٧٦، نشر بمدريد، دار نشر «أليانثا».
(٢١) انظر المصدر السابق، طبعة «أليانثا»، ص٥٥.
(٢٢) صدرت ضمن المجموعة التى تحمل العنوان نفسه. انظر (١٣).
(٢٣) انظر مجموعة **حديقة الطرق المتشعبة**، التى صدرت فيما بعد ضمن المجلد الذى يحمل عنوان **قصص**، طبعة «أليانثا»، مدريد، ١٩٧١، ص١١١.
(٢٤) انظر (٣)، ص ص ٧٩ ـ ٩٤.
(٢٥) انظر (٣)، ص ص ٩٥ ـ ١٠٣.
(٢٦) المصدر السابق، ص١٠٢.
(٢٧) انظر (١٠)، طبعة «أليانثا»، ص ص ٧ ـ ٢٨.
(٢٨) انظر المصدر السابق، ص٢٤.
(٢٩) راجع دراسة بورخس : **مترجمو ألف ليلة وليلة**. انظر (٣)، ص ص ١٢٦ و١٣٠.
(٣٠) من الدعابات المعروفة التى ضمنها بورخس قصصه، نذكر تلك التى ترد فى قصته **الألف**، حيث ثمة مشابهة بين بياتريث بطلة **الألف** الغائبة وبياتريس دانتى. وكذا ابن عم بياتريث الملقب بـ «دانرى» (وهو قريب الشبه من اسم دانتى) وأراد أن يغطى العالم كله، بل الكوكب كله، شعراً. ونقرأ أيضاً فى **الألف** أن لقب محبوبة البطل الراحلة (التى نلمح من توقير البطل لذكراها أنها كانت زائفة المشاعر وقاسية ومخاتلة) هو بيتربو Viterbo، وهى إيماءة رفيعة بها شىء من التهكم لذكرى چوفانى نانى Giovanni Nanni، الراهب الدومينيكى المولود فى ١٤٣٢، فى مدينة فيتربو القريبة من روما، الذى اتخذ، فيما بعد، اسم أنيوس دى فيتربو Annius de Viterbo وكان من أشهر مزيفى التاريخ فى عصره (انظر: خوليو كارو باروخا: **تزييف التاريخ وعلاقته بتاريخ إسبانيا**، برشلونة، دار نشر «سيس بارّال»، ١٩٩١).
(٣١) من المعروف عن حياة بورخس أنه لفترة طويلة من فترات عمره عمل أميناً لمكتبة، وأنه شغل منصب مدير المكتبة الوطنية فى بوينس أيرس، وثمة إشارتان إلى حياته الشخصية فى كل من قصتى **مكتبة بابل** (**حديقة الطرق المتشعبة**)، بوينس أيرس، دار نشر «سور»، ١٩٤٢) **والبرلمان** (**البرلمان**)، بوينس أيرس، دار نشر «أرتشيبانو»، ١٩٧١).
(٣٢) من قصائد ديوانه **تاريخ الليل** (١٩٧٧) المنشور داخل مجلد **الأعمال الشعرية ١٩٢٣ ـ ١٩٧٧**. انظر (٨) ص ص ٥١٦ ـ ٥١٨.
يتضمن الديوان نفسه مقطوعة نثرية موحية بعنوان **أحد ما**، تصور كيف نسجت **ألف ليلة** شفاهة على ألسنة الرواة القدامى يقول فيها: «بلخ، نيسابور، الإسكندرية؛

لا يهم الاسم. لنا أن نتخيل سوقاً، حانة، فناء ذا مشربيات عالية، نهراً كرر وجوه الأجيال. ولنتخيل أيضاً بستاناً متربا، لأن الصحراء ليست بعيدة. التأم جمع، ورجل يتكلم. ليس فى وسعنا أن نكشف (لأن الممالك والقرون كثيرة) عن العمامة الغامضة، عن العينين الرشيقتين، عن البشرة الداكنة، عن الصوت الخشن الذى ينطق عجباً. هو أيضاً لا يرانا، فنحن كثيرون. يروى حكاية أول شيخ والنزالة أو حكاية ذلك الأوديسى الملقب بالسندباد البحرى.

يتحدث الرجل ويومىء. لا يعرف (آخرون يعرفون) أنه من سلالة المتآمرين الليليين، شعراء الليل، الذين كان الإسكندر ذو القرنين يجمعهم لتسلية سهاده. لا يعرف (أنى له أن يعرف) أنه ولى نعمتنا. يحسب أن يتحدث من أجل حفنة من الناس وحفنة من النقود وفى أمسٍ مفقود ينسج كتاب **ألف ليلة وليلة**.

(٣٣) انظر (١٠)، ص ص ١٣٩ و١٤٠.

(٣٤) انظر (١٧)، طبعة «أليانثا»، مدريد، ١٩٧١، ص ص ٨٣ ـ ٩٢.

(٣٥) خورخى لويس بورخس : **تقرير برودى**، بوينس أيرس، دار نشر Emecé، ١٩٧٠. وأيضاً طبعة «أليانثا»، مدريد، ١٩٧٤.

(٣٦) انظر (١١)، طبعة «أليانثا»، مدريد، ١٩٧٧، ص ص ٧ ـ ١٤.

(٣٧) انظر المصدر السابق، ص ص ٩٥ ـ ٩٩.

(٣٨) انظر (١٣).

(٣٩) راجع (٢٩)، ص ١٢٥.

(٤٠) فرناندو كينيونس: «صينية دعابات»، مجلة **كراسات واسبانو أمريكية**، مدريد، أعداد ٥٠٥ ـ ٥٠٧، يولية ـ سبتمبر ١٩٩٢، ص١٥٥.

يتحدث فرناندو كينيونس فى مقاله الطريف عن بعض حواراته مع خورخى لويس بورخس التى لا تخلو من روح الدعابة، ويقول إن بورخس كان يرى أن الأعمال الأدبية العظمى ليس من المعتاد أن تكون عناوينها مناسبة، فيما عدا كتاب **ألف ليلة وليلة**.

(٤١) انظر مقدمة ديوانه : **أمدوحة الظل**، بوينس أيرس، دار نشر Emecé، ١٩٦٩.

(٤٢) راجع (٣٥)، المقدمة، ص١٠.



أثر التراث الشرقى وألف ليلة وليلة

فى رؤية العالم عند بورخيس

إبتهال يونس*

يمثل الكاتب الأرجنتينى خورخى لويس بورخيس (١٨٩٩ ـ ١٩٨٩) نموذج الكاتب/ الباحث الذى ينهل من الثقافة العالمية. بفضل إجادته للغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية، اكتسب معرفة واسعة بتلك الثقافات، ذلك بالإضافة إلى الثقافة الإسبانية، ثقافة لغته الأم. كان بورخيس من أشد المولعين بالثقافات الكلاسيكية وخاصة الثقافة اليونانية، كما كان شديد الاهتمام بثقافات الشرق الأدنى والأقصى التى عرفها من خلال الترجمة. أما الثقافة الشرقية الإسلامية بصفة عامة والتصوف بصفة خاصة، فقد كان لهما عظيم الأثر على فكره وعلى أعماله الأدبية. يتضح هذا الأثر من خلال رؤية بورخيس للعالم التى تقوم أساساً على أن العقائد الدينية والفلسفية والميتافيزيقية مجال للبحث فى خدمة الأدب الذى يقوم أساساً على الخيال. ويرى بورخيس أن «اكتشاف» الشرق مثّل نقطة تحول مهمة فى الفكر الغربى. وأهم ما يميز هذا «الاكتشاف» هو معنى كلمة «شرق» والدلالات المصاحبة له، وعلى رأسها ـ فى نظر بورخيس ـ «الذهب» المرتبط بشروق الشمس، و«الإسلام» المتمثل فى التصوف؛ أى الجانب «الخيالى» فى الدين. يتجلى هذا «الاكتشاف» من خلال كتاب (ألف ليلة وليلة) الذى يعتبره أفضل تجسيد لثراء الشرق وسحره. من هنا، ينبع أثر هذا الكتاب على رؤية بورخيس للعالم وعلى نظريته الأدبية وأعماله النثرية.

* مدرس بقسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

إن رؤية بورخيس للعالم فى جوهرها رؤية متاهية، بمعنى أن الكون، فى منظوره، عبارة عن متاهة يضيع فيها الإنسان. وهى مبنية عند بورخيس على تصوره لوضع الإنسان أمام أسرار الكون والألوهية. يرفض بورخيس هذا الوضع الإنسانى المهين، ويرى أن مجاوزته تكون عبر الأدب الذى يعتبره الحلم الإنسانى الخلاق والذى يقوم على الخيال والمدهش والعجيب. وبسبب ميله للاعتداد بالأفكار الدينية والفلسفية «لقيمتها الجمالية ولما تحتويه من فريد ومدهش»، يبدأ بورخيس، من خلال إبداعه الأدبى وقصصه القصيرة بصفة خاصة، بتجربة الإمكانات التى تتيحها الفلسفة الغربية للخيال، ثم اتجه بعد ذلك إلى الفلسفة الشرقية، بحثاً عن ينابيع أخرى للخيال. ربما كان مرجع ولع بورخيس بالثقافات الشرقية رغبته فى مجاوزة الأطر الضيقة التى فرضتها الثقافة الغربية على أنها نموذج أوحد للواقع، والهروب منها من خلال «أسطورة» الشرق. لذلك لم يتبن بورخيس من الثقافة الشرقية سوى الجانب «الأسطورى» أى الخيالى: التصوف على الصعيد الدينى، و(ألف ليلة وليلة) على الصعيد الأدبى. أما الجانب العقلانى للثقافة الشرقية، المتمثل ـ بالنسبة له ـ فى ابن رشد، فقد وضعه بورخيس مع تيارات الفلسفة الغربية، كما سنرى.

(١)

يبدأ بورخيس إبداعيا بتجربة الإمكانات التى تتيحها الفلسفة الغربية للخيال، بوصفه وريثاً لثقافات تقوم على تيمات خالدة كالزمان والمكان والخلود. ويتفق بورخيس مع كولريدج على أن هناك خطين أساسيين يتقاسمان تصور الكون عند الإنسان، هما الخط الأرسطى والخط الأفلاطونى، بالإضافة إلى الغنوصية المسيحية، يجمع بينهما تياران أساسيان هما التصور العقلانى والتصور المثالى حول فكرة وحدة الوجود، أى المماثلة بين الله والكون. تتمركز الفكرة عند بورخيس حول الحقيقة وتعدد مظاهرها، أى الوحدة والتنوع، وما يسميه سيادة النوع على الفرد. والإشكالية الفلسفية الرئيسية فى فكر بورخيس هى إشكالية الوحدة والتعدد، وقد حاول حلها من خلال الاستعارة التى نتجت عن الغنوصية المسيحية التى قدمها عالم الدين الفرنسى ألانوس الأنسولينى فى نهاية القرن الثانى عشر الميلادى. تلك الاستعارة تتمثل فى أن الله يوازى دائرة قطرها فى كل مكان، ومدارها لا نهائى. من هنا يأتى تصور القرون الوسطى لله: الموجود فى كل كائناته على حدة، لكن أيا منها لا تحده ولا تقيده. طور كل من جوردانا برونو وبسكال هذه الفكرة من خلال مفهوم الكون من حيث هو مركز دائرى، قطره فى كل مكان ومداره لا نهائى. ونتج عن هذا التصور فكرة أن أبسط ذرة تعنى الكون بأكمله والكون بأكمله يعنى أبسط ذرة. والكون فى رؤيته كدائرة «رهيبة»، يضيع داخلها الإنسان فى الزمان وفى المكان، يتطلب قوانين علية خاصة لفهمه. وهذه العلية، فى رأى بورخيس، يجب أن تقوم على عنصر السحرية، لأن الكون لا يقوم على قوانين طبيعية فحسب، بل على قوانين خيالية أيضا.

يلجأ بورخيس أولا إلى الإمكانات التى تتيحها العقلانية من خلال بعض قصصه القصيرة، وخاصة مفهوم سبينوزا عن الجوهر، ومفهوم ليبنيتز للموضوع الذى يحوى كافة المحمولات، ومفهوم ابن رشد للعقل الموحد والفهم الكونى الأوحد.

بنى بورخيس قصته القصيرة «كتابة الإله» على مفهوم الجوهر عند سبينوزا، وتدور هذه القصة القصيرة حول كاهن بأحد أهرامات أمريكا اللاتينية أسره الغزاة الإسبان. ويحاول، وهو فى السجن، اكتشاف العبارة الإلهية المقدسة التى كتبت قبل الخلق والتى يجب على الإنسان أن يكتشفها. هذا البحث عن العبارة هو بحث لانهائى، لأن الجوهر الإلهى مجهول. من المحتمل أن

تكون هذه العبارة فى أحد العناصر الطبيعية أو الحيوانية، أو فى الإنسان نفسه، مما يجعل البحث أكثر صعوبة؛ نظرا لأن الباحث هو هدف البحث نفسه. والهدف من هذا البحث هو الاقتراب من الجوهر الإلهى. الخطوة الأولى تتم عبر اللغة: فالكلمة الإلهية تنتج عنها سلسلة لا نهائية من الأفعال وكذلك كل كلمة فى اللغة الإنسانية تفضى إلى الكون بأكمله. تحدث إذن الوحدة مع الألوهة عبر اللغة. هذه الوحدة التى تفضى إلى الكون والتى تنتج عنه لها أشكال عدة، لكن أهم شكل تتخذه هو شكل العجلة الدائرية. تلك العجلة الدائرية التى تحتوى كافة العناصر الطبيعية والظواهر وأسبابها ونتائجها، بالإضافة إلى الخلق وتاريخ الإنسانية. من يستطع رؤية كل هذه الأشياء، يستطيع احتواء الكون بأكمله والتوحد مع الجوهر الإلهى. لكن هذه المحاولة للتطابق مع الجوهر الإلهى هى محاولة فاشلة لأنها تحكم على الإنسان بالانعدام والفناء فى الكون.

ينتقل بورخيس من سبينوزا إلى مفهوم ليبنيتز للموضوع الذى يحوى المحمولات كافة، وذلك فى قصته القصيرة «نزل أشتريون»؛ حيث يجسد أشتريون هذا الموضوع الأوحد (الله). فهو يعيش وحده فى منزله الذى لا يخرج منه أبدا، لكن أبواب هذا المنزل لانهائية العدد مفتوحة أمام البشر والحيوانات. نجد هنا مفهوم الله ـ موضوعاً أوحد ووحيداً ـ موضوعاً يقبل داخل الكون جميع الأنواع الحيوانية بما فيها الإنسان وكلها تنبع منه، كما تنبع المحمولات من الموضوع، لكنه يعاملها بلا مبالاة، مما أدى إلى ردود الأفعال العديدة الناتجة عن قلق الإنسان فى مواجهة هذه الألوهة الغامضة الوحيدة اللامبالية. لكن، عندما تتجلى هذه الألوهة للبشر، تحدث ردود أفعال خائفة مذعورة. نجد فى هذه القصة القصيرة مفهومين أساسيين حول فكرة الخلق. المفهوم الأول هو أن الخلق ـ الكون والبشر ـ فعل الله للتسرية عن نفسه ووحدته. والمفهوم الثانى هو أن الله خلق الإنسان على صورته. فيما يخص خلق الكون، فهذا الخلق عبارة عن أحد الانعكاسات اللانهائية التى تشبه الانعكاسات المرآوية. بمعنى آخر، إن كل العناصر المكونة للكون هى محمولات لا نهائية ناتجة عن الله، الموضوع الأوحد. كلمة لانهائية، فى نص بورخيس، تساوى رقم ١٤، ويرمز هذا الرقم إلى السموات السبع المنعكسة على العالم الأرضى. من هنا أتى الترادف بين «لا نهائية» و«أربعة عشر». أما الإنسان فقد خلقه الموضوع الأوحد على صورته، حتى يراها منعكسة ويتأملها فى محمولاتها المتعددة. وبالتالى يحاول الإنسان التماثل مع الروح الإلهية ويتخيل الله وفقا لما يعرفه عن نفسه. أى أن العالم ليس هكذا فى حقيقته بل كما يتخيله الإنسان وفقا لمعرفته بنفسه. بعبارة أخرى، يتم فهم الخفى من خلال فهم المرئى.

أما مفهوم ابن رشد للعقل الأوحد، فيتضح من خلال قصة بورخيس القصيرة «بحث ابن رشد» التى سوف نعرض لها فى الجزء الخاص بنظرية بورخيس الأدبية.

بعد أن قام بتجربة الإمكانات التى أتاحتها العقلانية، أدرك بورخيس فشل هذا التيار، فلجأ إلى إمكانات المثالية، وخاصة مفهوم شوبنهور عن العالم باعتباره إرادة وتمثيلا، ومفاهيم بيركلى وهيوم وستيوارت ميل ونيتشه حول الزمان والمكان. كما أخذ أيضا من نيتشه مفهوم أن أهمية الفكرة تنبع من التحول الذى تحدثه فينا وليس من مجرد صياغتها. أخذ بورخيس عن التيار المثالى الذاتى فكرة الطابع الخداعى الوهمى للعالم، وأضاف إليه بعدا جديدا هو البحث عن لاواقعيات تؤكد هذا الطابع فى مجال الفن، وهذا ما سنعرض له فى الجزء الخاص بنظريته الأدبية.

أوحى هذا التنقيب فى الإمكانات التى تتيحها مختلف التيارات الفلسفية لبورخيس بقصة تروى تاريخ

الفلسفة بجانبيها الديني والإيديولوجي، وهي قصة «لوتارية بابيلونيا». من خلال هذا العرض الذي يقوم به بورخيس لتاريخ الفكر في هذه القصة، تتضح لنا الخطوط الرئيسية التي تنتظم رؤيته للعالم، وأولها استكشاف اللوجوس وتجريب إمكاناته. وانطلاقا من مفهوم وحدة الوجود الذي يفيد بوجود عقل أوحد خلف التعددية، يتبنى بورخيس مفهوم الكون باعتباره كتاباً، أبجدية شاسعة، وبالتالي فالظواهر الطبيعية والذهنية والأحداث التاريخية هي عبارة عن مقاطع لفظية لها مدلول يجب اكتشافه. بعبارة أخرى، يجب التوصل إلى المعنى العميق والباطن والخفي الكامن خلف ظواهر الأشياء. لذلك يتفق بورخيس مع مالارميه وليون بلوا على أن الكون عبارة عن كتاب مكون من أحرف وكلمات وآيات، وأن البشر عبارة عن حروف وكلمات داخل هذا الكتاب. لكن هذه الأحرف أحرف «هيروغليفية» ملتبسة الفهم، كالمتاهة مترامية الأطراف التي يضيع داخلها الإنسان الراغب في فهمها. يوظف بورخيس كل هذا في قصته «مكتبة بابل»؛ حيث يتصور الحياة البشرية رحلة بحث عن كتاب داخل مكتبة لا نهائية توازي الكون متناهي الأبعاد. توازي هذه الرؤية «المتاهية» للمكتبة مفهوم الكون عند بسكال، نظرا لأن هذه المكتبة هي عبارة عن دائرة مركزها أي جزء منها، ومدارها لا يمكن الوصول إليه. كما تحتوي هذه المكتبة على مزايا لها وظيفة مزدوجة. الأولى هي كشف أن ظاهر الظواهر والأشياء هو الوسيلة للوصول إلى وجهها الخفي. والثانية كشف أن العالم السفلي هو انعكاس للعالم العلوي. والإضاءة في هذه المكتبة غير كافية، بحيث لا يتمكن الباحث من فك رموز الكتب لأنه لا يملك الأدوات التي تمكنه من ذلك، لكنها إضاءة مستمرة لكي تبقى على رغبة الإنسان في الفهم. تتميز هذه المكتبة أيضا بخلودها، وهنا يكمن الفارق بين الإنسان «أمين المكتبة غير الكامل» ثمرة الصدفة والأرواح الشريرة من جهة، والكون الغامض المتناهي الذي لا يمكن أن يكون إلا من فعل إله من جهة أخرى. تحتوي هذه المكتبة على تنويعات كل الأحرف وتراكيبها، وكل الآراء الممكنة، وكل دوائر المعارف الخاصة بالعوالم الخيالية الممكنة، وكل الماضي الممكن والمستقبل الممكن. بمعنى آخر، تحتوي كل ما كتب وكل ما كان من الممكن أن يكتب وكل ما سوف يكتب. من هنا يأتي الانتقال المنطقي إلى نظرية الجبر: كل شيء مكتوب. ففي مثل هذه المكتبة يستطيع الإنسان أن يجد حلا لكل المشاكل التي تتنازعه، كما يستطيع أن يعرف قدره فيتولد لديه الأمل في الثأر من الكون المتناهي الغامض الذي يجد أخيرا تبريرا له. لذا، يشرع الإنسان في رحلة بحث عن ثلاثة أشياء: يبحث أولا عن لغة لا مثيل لها قادرة على تسهيل مهمته في فك رموز غموض الكون. ويبحث ثانيا عن «رجل الكتاب»: الإله الذي يكمن خلف ظواهر الكلمات والحروف. ويكون بحثه الثالث عن «الكتاب» الذي هو مجموع كل الكتب الأخرى. عن هذا البحث تولدت التيارات الفلسفية التي حاولت تفسير ماهية الله وأسرار الخلق والكون، لكن بلا جدوى. لذلك حل اليأس الشديد محل الأمل بسبب يقين الإنسان أن هذا الكتاب موجود لكنه لا يستطيع الوصول إليه. ونتيجة هذا الفشل وهذا اليأس ولد نقد العقل من حيث هو وسيلة لمعرفة الألوهة عند كانط (Kant)، ونبعت فكرة «موت الله» عند نيتشه. بمعنى أننا لن نستطيع أبدا معرفة ماهية الله ولا حل الغموض الكوني الذي يتخطى قدرة الفهم البشري، لأن القانون الأساسي للكون يبدو لنا كالفوضى وكالمتاهة، لأننا لا نستطيع فك رموزه وفهمه. لذلك يجب أن نكتفي بتفسير وتطوير ما هو في متناول يدنا عبر وسيلة أخرى غير العقل.

أما العنصر الأساسي الثاني في رؤية العالم عند بورخيس، فيرتبط بفكرة أن العالم السفلي هو انعكاس للعالم العلوي. وإذا كان الله قد خلق العالم على صورته، فإن العالم الأرضي والنوع البشري مرايا تعكس

السماء والألوهة. هناك إذن وجهان لكل شىء ولكل ظاهرة ولكل إنسان: الواضح والخفى، الظاهر والباطن. نتج عن ذلك نظرية القرين التى سوف نعرض لها بعد قليل. هذان الوجهان متضادان بالضرورة لكى يكملا بعضهما: السالب والموجب اللذان يشكلان وجهين لعملة واحدة تعطى، بفضل الانعكاس المرآوى، احتمالات عدة لحدث واحد. هكذا نجد أن التعددية ليست تعددية أصلية بل انعكاسات لشىء واحد فريد. يوظف بورخيس هذا المفهوم فى قصته القصيرة «البحث عن المعتصم» التى تروى محاولة البحث عن رجل يدعى المعتصم، ليس فى الإمكان التوصل إليه، لكن الاقتراب منه يتم عبر الانعكاسات التى تركها فى الآخرين. هو رجل نشعر به ولكن لا نقابله ـ كالله ـ وكل الذين قالوا إنهم يعرفونه هم مرايا تعكس صورته. البحث إذن لانهائى، بفعل المرآة: يبحث الله عن صورته فى مرآة العالم والبشر، وهم يبحثون عن صورة الله، وهم فى الواقع انعكاس لها. وبالتالى، فمن المستحيل العثور على موضوع البحث الذى هو الباحث نفسه منعكسا إلى ما لانهاية. ومن جهة أخرى، تقوم المرايا بوظيفة رهيبة وهى أنها تعكس واقع الإنسان البشع وتكرر إلى ما لانهاية وضعه اليائس أمام غموض الكون.

وإذا انتقلنا إلى العنصر الأساسى الثالث فى رؤية بورخيس للعالم، وهى مشكلة الزمن، سنجد أن بورخيس يعتبر الزمن هو الجوهر الذى يتشكل من خلاله العالم والبشر. لكن هناك فارقاً بين الزمن البشرى التتابعى، والزمن الكونى اللحظى، مما يحول قدر الإنسان إلى مأساة رهيبة. لذلك يقوم بورخيس بدحض الزمن فى أعماله. فالزمن، بالنسبة له، ليس شيئا أحاديا مطلقا بل عبارة عن شبكة متاهية من الأزمنة المتوازية والمتداخلة والمتفارقة. هكذا يرفض بورخيس الزمن التتابعى الخاص بالإنسان، فى مقابل الزمن الإلهى والزمن الكونى، ويتبنى المفهوم الخاص بأن الزمن الإلهى لا يمكن أن يقاس بالزمن البشرى. أما زمن الكون والأجناس التى تكونه ـ فيما عدا الجنس البشرى ـ فهو زمن لحظى لا يوجد به ماض أو حاضر بل اللحظة الراهنة. لذلك يتبنى بورخيس مفهوم جوس الذى جدده برتراند راسل، الذى يقوم على أن كوكب الأرض قد خلق منذ دقائق لكن يسكنه جنس بشرى يتذكر ماضيا وهميا. هذا بالإضافة إلى مفهوم ماركوس أوريليوس الذى يقوم على أن من رأى الحاضر فقد رأى كل الأشياء، تلك التى حدثت فى الماضى وتلك التى سوف تحدث فى المستقبل. فمجرى الزمن، إذن، هو استمرارية اللحظة، من الماضى وإليه، ومن المستقبل وإليه، سواء كان الزمن زمنا كونيا أو زمنا إنسانيا. وإذا كان الكون عبارة عن دائرة محيطها فى كل مكان وقطرها لانهائى، فإن الزمان والمكان ينعدمان، ويصبح المستقبل والماضى والمكان لانهائيا، وتتلاشى الـ «أين» والـ «متى».

من جهة أخرى، يتبنى بورخيس الرؤية المثالية التى تفيد بأن المكان هو إحدى حلقات الزمن، بالإضافة إلى مفهوم بيركلى المثالى ومفاده أن الزمن عبارة عن تتابع أفكار تمضى بانتظام يشارك فيها كل البشر، وكذلك مفهوم هيوم الذى يقوم على أن الزمن عبارة عن توالى لحظات غير مرئية. يذهب بورخيس أبعد من ذلك محاولا ضغط المكان فى نقطة لايمكن أن نتصورها خارج الزمن، ومحاولا أيضا إذابة الزمن فى اللحظة الراهنة. وإذا كانت اللحظة الراهنة تحوى الماضى والمستقبل معا، فإن إدراك أى لحظة يكفى لمعرفة ما حدث فى الماضى وما سوف يحدث فى المستقبل، أى مفهوم الزمن باعتباره سلسلة دورية عند ستيوارت ميل الذى يتبناه بورخيس. تلك التكرارات الخالدة تساوى مفهوم الزمن الدائرى والعودة الأبدية عند بورخيس. وتقوم العودة الأبدية، عند بورخيس، على دورات متشابهة ولكن ليست متطابقة، لذا يجب أولا إنكار حقيقة الماضى والمستقبل، مثلما فعل شوبنهور، ثم يجب بعد

ذلك إنكار أى تجـديد لأن كل التـجـارب والخـبـرات الإنسانية متشابهة بطريقة ما.

هذا مـا ينقلنا إلى العنصـر الأسـاسى الرابع فى رؤية بورخيس للعـالم وهو رؤيتـه لقـدر الإنسـان. وتدور هذه الرؤية حول بحث الإنسان الدائم عن هويته، ومحاولته كشف أسرار الألوهة والكون المنغلقة إزاء محاولة الفهم. فكل إنسان، وفقا لمنظور بورخيس، يجهل من هو ويحاول بلا جدوى اكتشاف هويته.

والحياة الإنسانية، فى واقع الأمر، لا تتبلور إلا فى لحظة: اللحظة التى يعرف فيـهـا الإنسـان من هو. هذه اللحظة الفريدة، لا يتوصل إليها الإنسان إلا فى الموت؛ حيث يصل أخيرا إلى معرفة هويته. فى الموت وحده يعرف الإنسان من هو فى الحقيقة: أنه ظل الحلم الإلهى وأن قدره محدد مسبقا. ولأن الله، فى وحدانيته يتجلى فى كل شىء، فـالإنسـان أيضـا، وهو ظل الحلم الإلهى والمخلوق على الصورة الإلهية، متعدد ولا أحد فى الوقت نفسه. نستطيع إذن أن نحدد الخطوط الثلاثة الرئيسية التى تنتظم رؤية قدر الإنسان عند بورخيس: ظل الحلم الإلهى، القدر المحدد مسبقا، والتعددية والثنائية والوحدة. وإذا كـان الإنسـان ظل الحلم الإلهى فـهـو عـبـارة عن ظاهرة، عن شخصية خيالية اخترعها وكتبها الخالق فى كتاب الكون. لذلك، يتفق بورخيس مع كارلايل على أن التاريخ الكونى عبارة عن كتاب مقدس يكتب داخله البشر الذين يحاولون فهمه. هذا الوضع الشبحى للإنسان يدفعه إلى اليأس والرعب والشعور بالمهانة، إذ يجب عليه أن يتبع قدرا سريا لا يعرف عنه شيئا، أى يصبح جزءا من سـر غـامض لن يصل إلى حله أبدا، مما يزيد من يأس الإنسان الذى كان يظن أنه يختار ويتحرك وفقا لإرادته، ولكنه يكتشف أنه مجرد رمز لأشكال تتكرر إلى الأبد. هذه الأشكال التى تتكرر إلى الأبد تنقلنا إلى مـفـهـوم وحدة الوجود لسيادة النوع، وهو مفهوم تبناه بورخيس يقوم على أن كل البشر يجتمعون فى الفرد الذى يحمل كل ملامح النوع. وكما أن الكون فى تعدده وتنوعه هو نتاج العقل الأوحد، فكذلك الأشخاص الذين هم أيضا نتاج لهذا العقل الأوحد نفسه، برغم تعددهم وتنوعهم. لذلك، فإن النوع هو الواقع الدائم لكل شىء ولكل فرد، ولا وجـود للأفـراد خـارج إطار النوع. فى هذه الحـالة تكون الهوية الشخصية وهما قائما على تفتت الواقع وتعقيده. يتجلى تبرير الوحدة من خلال فكرة أن الهوية الشخصية تحد الإنسان وتقيده، بينما فقدان الهوية الشخصية يجعله يمثل الإنسانية بأكملها من خلال الشكل الواحـد الذى يتكرر إلى الأبد. فى هذه الحـالة يكون هناك قدر واحد ممكن ينتظم البشركافة لأن تاريخ الكون هو تاريخ إنسان واحد خلق تحقيقا للحلم الإلهى وللعقل الأوحد.

تنقلنا إشكالية وحدة وتعدد البشر إلى إشكالية الثنائية أو نظرية القرين. إذا كان الإنسان قد خلق على الصورة الإلهية فهو أيضا له جانب ظاهر وجانب باطن؛ وجهان متناقضان ولكنهما متكاملان كوجهين لعملة. ومن جهة أخرى، إذا كان العالم السفلى انعكاسا للعالم العلوى، والإنسان انعكاسا للحلم الإلهى، فإن انعكاس المرآة هذا يؤدى حتما إلى مفهوم الصورة المزدوجة وجوديا.

فى نهـاية بحثـه اليـائس فى أسرار الكون والألوهة، يحاول الإنسان التمرد على وضعه. يتجلى هذا التمرد اليائس من خلال أشكال عدة منها محاولة احتواء الكون اللانهائى والتماثل مع الروح الإلهية، وذلك من خلال محاولته محـاكـاة الكون فى اللغـة. لكن هذه المحاولة محكوم عليها بالفشل لأنه مهما بلغت اللغة الإنسانية من ثراء وتنوع، لا يمكنهـا احتـواء الكون اللانهـائى. لذلك، يتبنى بورخيس مفهوم تشسترتون عن حدود اللغه البشرية أمام تعقد وتشابك الكون، ذلك بالإضافة إلى مفـهـوم كـانط عن حدود العقل البشرى أمام تشابك الكون الغامض.

لكن الإنسان لا يكف عن محاولة التماثل مع الروح الإلهية. وإذا كنا نجد فى بعض قصص بورخيس القصيرة أن البطل يتوصل إلى هذا التماثل، فإنها لحظة نجاح عابرة محكوم عليها بالفشل، يترجم هذا الفشل أحيانا بالموت، لكنه يترجم فى معظم قصص بورخيس بالنسيان؛ إحدى الصفات الأساسية فى الإنسان الذى ربما يتوصل إلى السر، لكنه يعانى بعد ذلك من الإحباط بسبب نسيانه لهذا السر الذى يكون قد توصل إليه بعد عناء ولمجرد لحظة.

إذا كانت الإنسانية هى نتاج الحلم الإلهى، فإن الإنسان، فى محاولته التماثل مع الذات الإلهية، يحاول هو أيضا أن يحلم ويفرض حلمه على الواقع من خلال عملية الخلق. هذا هو حال بطل قصة بورخيس القصيرة «الأطلال الدائرية». يتوهم البطل أنه توصل إلى معرفة أسرار الكون، ويبدأ عملية الخلق لكنه يتبين أنها عملية شاقة مثل محاولة «نسج حبال من الرمال» أو «الإمساك بالرياح». وإذا كان الله قد خلق الإنسان على صورته، فالإنسان يحاول إعادة خلق نفسه، من خلال انعكاس مرآوى، وذلك بخلقه آخر على صورته، يحمل ملامحه من خلال ظاهرة دورية ودائرية. لكن، يتضح أن هذا المخلوق ليس إلا شبحا، مما يسبب له المهانة والخوف. تلك المهانة المصحوبة بالإحباط واليأس هى العقاب الذى يقع على البطل لأنه حاول أن يتحد مع الذات الإلهية وذلك بخلقه آخر على صورته، ناسيا أنه هو نفسه مجرد ظل للحلم الإلهى.

لكن المحاولة الرئيسية للتماثل مع الذات الإلهية هى حلم الخلود الذى يراود الإنسان. والخلود تيمة شديدة الارتباط بمفهوم الزمن أو بالأحرى بمفهوم التضاد بين الزمن البشرى والزمن الإلهى. لذلك يعتبر بورخيس أن الخلود أحد اختراعات البشر بهدف التوصل إلى الدوام. والخلود هو إحدى صفات الله التى يحاول الإنسان اكتسابها بلا جدوى لأنه غير قادر على امتلاك كل لحظات الزمن فى لحظة واحدة. والخلود بالنسبة للكون يوازى الذاكرة بالنسبة للإنسان: كلاهما مرآة تعكس وتنقذ من العدم. لذلك، فإن حلم الخلود، حتى لو كان وهما، ضرورى بالنسبة للإنسان لأنه يساعده على مواجهة قدره ووضعه باعتباره شيخا فانيا. والذاكرة هى إحدى وسائل الوصول إلى الخلود، ولكن ليست الذاكرة الفردية، لأن التحكم فى الخلود يتطلب من الإنسان التخلى عن فرديته وتعرف هويته فى الآخرين. هكذا تصل الإنسانية بأكملها إلى الخلود من خلال معرفة وذاكرة رجل واحد. أما الأحلام فهى وسيلة أخرى للوصول إلى الخلود، لأنها تتمرد على التتابع الزمنى وتجمع الماضى والمستقبل فى اللحظة الراهنة. هكذا يصل الإنسان إلى الخلود كل ليلة من خلال الأحلام. لكن الإنسان لا يصل إلى الخلود الحقيقى إلا فى الموت، أى من خلال قدره الفانى، لأنه فى الموت يستطيع استعادة كل اللحظات وترتيبها كما يحلو له. أى أنه يستطيع تغيير الماضى وتبعاته، وإدراج لحظات من المستقبل مثلا داخل الماضى وبالعكس. التوصل إلى الخلود يساوى إذن الموت الذى يتوصل من خلاله الإنسان إلى فك رموز وأسرار الكون. لذلك، فإن استطاع الإنسان أن يستشف، فى لمحة خاطفة، رؤية ما للخلود، فإن ذلك يعتبر عزاءً له فى مواجهة فقر حياته الفانية، كما يؤكد أهمية هذا الحلم بعيد المنال. يستثمر بورخيس هذا الحلم فى قصته القصيرة «الخالد»؛ حيث يقرر أحد الضباط الرومان المقيمين بمصر الرحيل بحثا عن «النهر السرى الذى يطهر البشر من الموت» وعن مدينة الخالدين. إن الحياة الإنسانية عملية بحث أبدية، داخل متاهة، عن شىء يحدسه الإنسان ويظن أنه فى متناول يده، ويخاف أن يموت قبل أن يصل إليه. إنها متاهة الحياة من أجل الوصول إلى الخلود، وذلك من خلال البئر والهاوية والسلالم وشبكة المتاهات التى يجب اختراقها لدخول مدينة الخالدين. لكن البطل، فى القصة، يجد نفسه، بعد كل هذا العناء، أمام بنية قديمة لانهائية وغامضة، فيشعر

بالعجز والغضب واليأس، ويشرع فى كيل الاتهامات لخالقه. هكذا يتضح له أن الخلود عبارة عن محاكاة هزلية للكون الذى خلقه الله ثم نسيه وتركه للفوضى. هذه المحاكاة الهزلية هى سبب تعاسة البشر لأنها لا تكف عن التسلط على فكر الإنسان الذى يجب أن يتجاهلها أو يدركها بطريقة مختلفة. بالفعل، يجد البطل أن الخالدين هم سكان الكهوف الصامتون الساكنون ذوو الأصول الحيوانية اللامبالون بقدرهم. لقد فقدوا الإحساس بالعالم فلجأوا إلى الكهوف ليعيشوا كالحيوانات غير العاقلة. لكن هذه الحالة البهيمية لاتناسب الإنسان لأنه، مهما بلغ تخلفه العقلى، سيظل دائما أرقى من الحيوانات غير العاقلة. إنه قدره الفانى الذى يضفى عليه صفة الإنسانية. إنه قدر مأساوى لكنه ثمين؛ إذ لا يمكن استعادته مرة أخرى بعد الموت. لذلك يقارن البطل بين حال الخلود وحال الفناء، ويفضل الحال الثانى فيشرع فى رحلة بحث أخرى عن النهر الذى يعيد إليه قدره الفانى. فى هذه الحالة، يكون الخلود الحقيقى للإنسان فى تخليه عن هويته الشخصية وفنائه فى الآخرين حيث الكل فى واحد، فيضمن خلود رجل واحد الخلود للجميع. إنها دائرة ليس لها بداية أو نهاية؛ حيث نجد كل حياة هى نتاج لما قبلها ويتولد عنها ما بعدها. يكفى أن يكون هوميروس قد كتب (الإلياذة) و(الأوديسة) لكى يصبح كل البشر خالدين. فكتابة عمل هى إرساء مهلة لانهائية مصحوبة بظروف وتغيرات لانهائية، من خلال عمل مخلد يعاد كتابته: السندباد فى (ألف ليلة وليلة) تنويعة على «أوليس» هوميروس، وهكذا إلى الأبد. لذلك يستعيد البطل بسعادة وارتياح قدره ـ الفناء ـ لكى يسهم فى خلود الإنسانية الذى يكمن فى الكلمات والكتابات: فى النص.

هكذا تتضح لنا خطوط الحل الذى يقترحه بورخيس لإشكالية الإنسان فى مواجهة أسرار الكون والألوهة وفى مواجهة قدره الفانى. العالم عبارة عن فوضى، عن متاهة يضيع داخلها الإنسان. وإذا كان التخطيط الإلهى مستغلق الفهم، فباستطاعة الإنسان القيام بتخطيط إنسانى، مؤقت لكن فى متناول يده. يستطيع أن يقوم بدوره ببناء متاهات ذهنية يستطيع حلها، مستمدا من عجزه قوة لكى يسهم فى تحقيق مقادير الكون التى يجهلها. يستطيع الإنسان، من خلال الحلم والخيال والمدهش والعجيب والأسطورى، أن يتخطى هذا العالم، وذلك فى الفن والأدب. هكذا يحوِّل بورخيس الإنسان إلى صانع خيال وأساطير. ليس المهم أن يدرك الواقع وينقله إلى الصعيد الفنى، بل أن يجاوز هذا الواقع ويتسامى عن عجزه، وذلك بخلقه واقعا آخر سحريا وباختراعه رؤيته الخاصة للعالم من خلال الثقافة. فالسحر والحدس والحيل هى كلها وسائل قادرة على اختراع وقائع ذهنية فى الخيال، تلك الوقائع مؤقتة لكنها ممكنة لأنها تشكل هذا الجهد الدائب لفهم المستغلق الذى تمثله الثقافة. إنها أشكال تقوم على «تيمات» خالدة تحولت إلى أساطير من خلال استعارات خالدة تجدد نفسها باستمرار. هذا هو ما يستثمره بورخيس فى أعماله النثرية: تيمة المتاهة من خلال كتابات متاهية البناء، ومن خلال الحكاية داخل الحكاية، والصورة المنعكسة فى المرآة، ونظرية القرين، وشبكة الأزمنة، ومفهوم الزمن الدائرى والعودة الأبدية، ورمز الطير (سواء كان طائر كيتس أو طائر فريد الدين العطار). تلك الاستعارات الخالدة لا تستمد أهميتها من التعبير اللغوى ولكن من قدرتها على الإيحاء. هذا هو الحل الذى يقدمه بورخيس: الهروب من هذا الواقع نحو عالم الخيال.

من خلال هذا العرض تتجلى الخطوط الرئيسية لرؤية بورخيس للعالم وهى:

١ ـ الكون كتاب يجب الوصول إلى معناه الباطن من خلال كلماته الظاهرة.

٢ ـ العالم السفلى الأرضى انعكاس للعالم العلوى السماوى.

٣ ـ نظرية القرين بالنسبة للإنسان.

هذه الخطوط الأساسية تفضى إلى أن التعددية هى مجرد ظواهر تعكس حقيقة واحدة. فالإنسان مخلوق على الصورة الإلهية، لكنه يمضى حياته باحثا عن هويته التى لا يصل إليها إلا بالموت، تلك الحقيقة هى أنه مجرد ظل للحلم الإلهى وأن مصيره محدد ومعروف منذ الأزل. وكما أن الله فى وحدانيته يتجلى فى ظواهر كثيرة، فالإنسان الناتج عن الحلم الإلهى، عبارة عن أشكال تتعدد وتتكرر، ومن هنا تأتى سيادة النوع على الفرد.

وإذا كان قدر الإنسان مفروضا عليه، فإنه يحاول أن يثور على هذا الوضع المحتوم، وذلك من خلال وسائل عدة أهمها حلم الخلود الذى يمكن أن يخلصه من الزمن الذى يتعقبه بلا هوادة. يعطينا بورخيس وسيلة الخلاص من هذا الوضع المأساوى على النحو التالى: إذا كان العالم عبارة عن متاهة غير مفهومة بالنسبة للإنسان، فيمكن لهذا الأخير أن يخلق متاهته الإنسانية التى يستطيع أن يفهمها، وذلك من خلال الحلم والخيال والسحر والمدهش والعجيب، ومن خلال الأسطورة. وبعبارة أخرى، يمكن للإنسان أن يتخطى قدره من خلال الفن والأدب. فإذا كان الكون هو نتاج الحلم والخيال الإلهى، خلقه الله ليأتنس به فى وحدانيته وأبديته، فإن الأدب هو نتاج الحلم والخيال الإنسانى سعيا من جانب الإنسان لتحقيق هذا الخلود.

(٢)

من خلال الخطوط الرئيسية لرؤية العالم عند بورخيس، يتضح أثر التراث الشرقى فى فكره، ذلك أن معظم إشاراته فى هذا المجال تشير إلى الثقافة الشرقية. المشكلة الأساسية عند بورخيس ـ مشكلة الوحدة والتعدد ـ هى فى الأساس مشكلة شرقية. ويشير بورخيس إلى مصادره فيذكر إخوان الصفا والفارابى وابن رشد وابن سينا وفريد الدين العطار وعمر الخيام والغزالى. كذلك، فإن أفكار: المرآة، والظاهر والباطن، والكون المتألف من آيات (علامات) يجب فهمها، وأم الكتاب، والتعارض بين الزمن الإلهى والزمن الإنسانى، والجبر والاختيار، والألف، كلها أفكار يدين بها بورخيس للتراث الإسلامى الفلسفى والصوفى.

إذا أخذنا فكرة أن الله خلق العالم ليأتنس به فى وحدته وخلوده، نجد أنها فكرة شائعة فى التصوف الإسلامى، وتقوم على الحديث القدسى: «كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق فبى عرفونى». يذكر بورخيس هذا الحديث القدسى نقلا عن عمر الخيام. وفكرة أن العالم السفلى، المخلوق على الصورة الإلهية، هو انعكاس للعالم العلوى بوصفه مرآة يتأمل فيها الله صورته هى فكرة أساسية عند الغزالى: إن كل ما يوجد فى العالم الظاهر السفلى له مقابله فى العالم الخفى العلوى. من هنا نشأ مفهوم الظاهر والباطن. ولكى نصل إلى المعنى الباطن يجب تفسير الظاهر كما تفسر الأحلام للوصول إلى معناها الخفى. يذكر بورخيس الغزالى وكتابه (جواهر القرآن)؛ حيث يقول إن الحالم يرى الحقائق على شكل صور استعارية عليه أن يفسرها لكى يصل إلى معناها الخفى.

أما مفهوم الكون باعتباره كتابا يحمل رسالة يحققها الإنسان بفك الشفرة التى يتضمنها، فهى رؤية إسلامية تستند إلى آية قرآنية: «سنريهم آياتنا فى الآفاق وفى أنفسهم حتى يتبين لهم أنه الحق» (سورة فصلت، آية ٥٣). كلمة آية تعنى مكونات القرآن، ولكنها تعنى أيضا البشر والأشياء الظاهرة فى الكون. لذلك، فإن الخلق هو عبارة عن كتاب مكون من آيات كتبها الله. وإذا كان

على كل إنسان أن يفسر آيات القرآن، فعليه أيضا أن يفسر آيات الكون ليصل إلى معناها الخفى. من هنا، يأتى مفهوم الكتاب المطلق عند المتصوفة: أم الكتاب السابق على الخلق المحفوظ فى السماء. تولد عن هذه الرؤية مفهوم الكتاب من حيث هو هدف فى ذاته وليس وسيلة، وهو المفهوم الذى يستثمره بورخيس فى نظريته الأدبية. هناك عدة وسائل لتفسير القرآن وكتاب الكون، منها التفسير الحسابى الجبرى واستخدام الأرقام والحروف على أنها رموز فلسفية للكون، كما فعل إخوان الصفا الذين يعدون، إلى جانب فيثاغورس، سابقين على نيتشه وتفسيره الحسابى الجبرى.

فيما يخص التعارض بين الزمن الإلهى والزمن الإنسانى، يستند بورخيس مباشرة إلى آيتين من القرآن هما: «وإن يوما عند ربك كألف سنة مما تعدون» (سورة البقرة، آية ٤٧) وقوله تعالى: «يدبر الأمر من السماء إلى الأرض ثم يعرج إليه فى يوم كان مقداره ألف سنة مما تعدون» (سورة السجدة، آية ٥)، ذلك بالإضافة إلى معراج الرسول. هذا التعارض يستثمره بورخيس فى قصته القصيرة «المعجزة الخفية» التى تتصدرها آية قرآنية: «فأماته الله مائة عام ثم بعثه قال كم لبثت. قال لبثت يوما أو بعض يوم» (سورة البقرة، آية ٢٥٩). بطل هذه القصة كاتب تشيكى يقبض عليه الجستابو ويحكم عليه بالإعدام. كان قد بدأ، قبل القبض عليه، كتابة عمل لم ينته منه فيطلب من الله، عشية إعدامه، أن يمهله سنة من العمر حتى يتم عمله. فى صباح يوم الإعدام يحملونه إلى حائط الإعدام أمام الكتيبة المكلفة بذلك التى تصوب نحوه. كان الجو ممطرا فانزلقت قطرة من المطر ببطء على وجنته. يرمى السيجارة التى بيده عندما يرى قائد الكتيبة وهو يرفع ذراعه إشارة لإطلاق النار. ينتظر البطل إطلاق الرصاص لكن تحدث المعجزة الخفية: يتوقف الكون والزمن، تظل البنادق مصوبة نحوه بلا حراك، يظل ذراع القائد مرفوعا فى الهواء، تسكن قطرة المطر فوق وجنته ويتجمد دخان السيجارة فى الهواء. ظل كل شىء صامتا بلا حراك، فأدرك البطل أن الله استجاب لدعائه: سوف يقتله الرصاص الألمانى فى الوقت المحدد لذلك لكن، فى ذهنه، سيمر عام كامل حتى يتمكن من إتمام عمله. عندما ينتهى من تأليف آخر جملة، تنزلق قطرة المطر من على وجنته وينهال عليه الرصاص.

أما فيما يخص قدر الإنسان، فيرى بورخيس أن مفهوم سيادة النوع على الفرد نبع أصلا من الثقافة الشرقية. وتأسس هذا المفهوم، عند بورخيس، على رائعة أبى بكر بن طفيل (حى بن يقظان) من جهة، وعلى كتاب (منطق الطير) للمتصوف الفارسى فريد الدين العطار من جهة أخرى.

حياة الإنسان هى حالة حلم لا يصحو منها إلا فى الموت؛ حيث ينجح أخيرا فى فهم رموز الكون والتحقق من هويته وبلوغ الخلود. يقوم هذا المفهوم، بالنسبة لبورخيس، على رؤية أفلاطون من جهة، ويقوم من جهة أخرى على رؤية المتصوفة المسلمين التى تأسست على الحديث الشريف: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا». ونظراً لأن الإنسان هو ظل حلم، فإن كل شىء يبدو له محاكاة ظاهرية، وهو يولد ويموت فيه بقرار إلهى، وكل ما يدور بين هاتين اللحظتين ـ أى ما يسمى الحياة ـ هو شىء محدد مسبقا يتخطى قدر الفناء المميز للإنسان. من هنا نشأ مفهوم أساسى فى التصوف الإسلامى هو مفهوم الجبر والاختيار. ويتفق بورخيس مع ابن رشد حول رؤيته لهذا المفهوم. هذا ما ينقلنا لأثر ابن رشد فى رؤية بورخيس للعالم، وهو أثر يتجلى فى قصة بورخيس القصيرة «بحث ابن رشد». نرى ابن رشد وهو يكتب كتابه الشهير (تهافت التهافت) ردا على كتاب الغزالى (تهافت الفلاسفة)، ويعرض لنا من خلاله مفهومه للجبر والاختيار؛ إن الألوهة لا تعرف سوى القوانين العامة

للكون، تلك الخاصة بالأنواع وليس بالأفراد. هذه القوانين العامة تحكم العالم الطبيعي أي الكون والمادة؛ حيث تتجلى وحدة الكون التى تنتمى إليها كل العناصر وكل الأنواع. وهى تحكم بالتالى الإنسانية ولكن من حيث هى نوع فقط، نظرا لأن النوع يعنى اللانهائية التى تلغى الخصوصية، بينما الخصوصية هى مكمن حرية الإنسان فى الاختيار. لذلك، يميز ابن رشد، بطل القصة الذى جعله بورخيس رائداً لـ «هيوم»، بين العالم الطبيعى، أى الأشجار والفواكه والطيور.. إلخ، والكتابة التى هى فن ينتظم الخصوصيات. لذلك، جعل ابن رشد هدفه تفسير أعمال أرسطو التى لا تقل أهمية فى نظره بالنسبة للبشر عن تفسير الفقهاء للقرآن. ويرى ابن رشد، بطل القصة ومعه بورخيس، أن العجيب هو الذى يحكم فن الكتابة. إنه شىء شائع فى العالم لكن لا يمكن التعبير عنه نظرا لحدود اللغة الإنسانية. هذا ما ينقله إلى مفهوم القرآن أم الكتاب. إذا كانت لغته بشرية، فمحتواه وبنيته إلهية مما يجعله النص الأوحد. لذلك، يعترض ابن رشد على تجديد الاستعارات القديمة فى الشعر، فهو يرى أن الشاعر الكبير ليس مخترعا بل هو مكتشف، لأن كل الأشياء قد قيلت فى القرآن وفى الشعر الجاهلى وهما وليدا العقل الأوحد. لذلك، فإن الشاعر يكتشف العلاقات الخفية بين الأشياء التى يمكن مقارنتها لكى يطرحها فى شعره، لكنه لا يخترعها لأنها موجودة أصلا. هذا ما دفع ابن رشد، بطل قصة بورخيس، إلى رفض مبدأ التجديد. والشعر الجاهلى تولّد عن أم الكتاب السابق للخلق. وعندما نزل القرآن على البشر، كان ذلك لإتمام تجلياته الأولى نظراً لأنها، كلها، ثمرة العقل الأوحد. من هنا يأتى خلود الاستعارات القديمة الصالحة لكل زمان ولكل البشر لأنها أحد تجليات أم الكتاب، القديم ودائم الحداثة. هذا ما ساعد ابن رشد، عند بورخيس، على فهم كلمتى «تراجيديا» و«كوميديا»، دون أن يعرف ما هو المسرح، وذلك بربطهما بالقرآن وبالشعر الجاهلى. يتوقف خلود الكاتب على استخدامه الاستعارات الخالدة التى تتجدد مع الزمن والتى تنبع من العقل الأول، من الكتاب الأوحد، بالإضافة إلى ذاكرة الأجيال اللاحقة. إنها إحدى ظواهر أم الكتاب يعكسها الإنسان الذى يحلم ويبدع. إنها ظاهرة من إبداع الخيال، مثل الحلم الذى يستمد قيمته من الإيمان به. هكذا نجد بورخيس يعيد خلق ابن رشد رائداً له، كما فعل ابن رشد مع أرسطو. بحث ابن رشد هو نفسه بحث بورخيس: بحث أدبى يذوب داخله المبدع فى العمل الإبداعى، ويقوم العمل الإبداعى بتخليد المبدع. تتبلور من خلال هذه القصة القصيرة كل الخطوط العامة لنظرية بورخيس الأدبية، وهى: الكتاب الواحد يحتوى على الكتب كافة، كل الكتب من إبداع كاتب واحد، كل كاتب يعيد خلق سابقيه.. إلخ، كما سنرى.

أما رؤية الإنسان الذى يحاول فهم أسرار الكون والتوحد مع الذات الإلهية فيواجه بالفشل وبالعقاب، فيستثمرها بورخيس فى حكايته «الفاتك»؛ حيث يحاول الخليفة العباسى التاسع هارون بن المعتصم الفاتك بالله كشف أسرار الكون فيبنى برجا «بابليا» لمعرفة أسرار الكواكب. يأتى رجل ذو وجه بشع إلى عاصمة الخلافة ويبيع خنجرا للخليفة ثم يختفى. يرى الخليفة حروفا تلمع متغيرة الأشكال على حد الخنجر. يأتى رجل آخر، يختفى أيضا بعد ذلك، ويتمكن من حل رموز تلك الحروف. فنجد أن معناها يجمع بين الإغراء باحتواء الكون والتنبؤ بالعقاب لمن يستجيب لهذا الإغراء. يتجاهل الخليفة الإنذار ويتمادى فى تحقيق رغبته، يأتى إليه الإغراء مرة أخرى من خلال صوت فى الظلام يطلب منه إنكار الإسلام وعبادة قوى الظلام، ويعده بامتلاك القوى الكونية. يقبل الخليفة فيطلب منه الصوت أن يزهق أربعين روحا. يفى الخليفة بما طلب منه فيتحقق الإغراء الذى هو العقاب فى الوقت نفسه. تنشق الأرض ويهبط الفاتك، بأمل وبفزع فى الوقت نفسه، إلى باطنها فيجد جمعا صامتا شاحبا من البشر

تائهين فى الأروقة لا ينظر أحد منهم إلى الآخر. يجد الخليفة الكنوز الموعودة لكنه يدرك أنه الجحيم. الفزع والأمل هنا يعكسان الإغراء والعقاب، وجهين لعملة واحدة. إنها محاولة الإنسان الجسور لحل أسرار الكون واحتوائه والتماثل مع الذات الإلهية من جهة، والتعرض للعقاب على هذا الاجتراء من جهة أخرى.

تلك المحاولة نفسها هى محور قصة بورخيس القصيرة «ابن خاقان البخارى المقتول داخل متاهته» التى يصدرها بآية قرآنية: «كمثل العنكبوت اتخذت بيتا..» (سورة العنكبوت، آية ٤١). تروى القصة محاولة كشف غموض مقتل ابن خاقان البخارى، حاكم السودان، فى إنجلترا على يد ابن عمه زيد. أما على الصعيد الميتافيزيقى، فهى تروى أسرار الكون والعقاب الذى يقع على من يحاول تقليد فعل من أفعال الله وهو بناء متاهة. يحدثنا التاريخ أن ابن خاقان فر، بعد هزيمته، حاملا كنوزه برفقة ابن عمه زيد الذى كان يعرف بجبنه. يحلم وهو راقد فى الصحراء بأن الثعابين قد اجتاحت جسده فيستيقظ مذعوراً ليجد عنكبوتا يمشى فوق جسده. يقوم بقتل ابن عمه زيد ويأمر تابعه بتشويه وجه الجثة. يأتى إليه ابن عمه فى الحلم وينذره بأنه سيمحوه هو أيضا بدوره. فيذهب إلى إنجلترا حيث يقوم ببناء متاهة حتى يضيع داخلها شبح ابن عمه. إن متاهة الكون هى أحد أفعال الله، بينما المتاهة الإنسانية ليست سوى خيط عنكبوت، أى تقليد واه وزائل للفعل الإلهى. فالأسرار هى سمة الألوهة، وعلى الإنسان أن يكتشفها وليس أن يقلدها. أما حل لغز القتل الغامض فيكمن فى نظرية القرين. إنه زيد، ابن العم الجبان، الذى يهرب بالكنز إلى إنجلترا ويقوم ببناء المتاهة ليستدرج ابن خاقان إلى هذا الفخ ليقتله. لقد ادعى أنه ابن خاقان وتقمص شخصيته: «كأن صعلوكا أفاقا أراد، قبل أن يفنيه الموت، أن يصنع لنفسه ذكرى بأنه كان ملكا، فادعى أنه كان ملكا فى يوم ما» (بورخيس، الأعمال النثرية الكاملة، الجزء الثانى، ص٣٣٥). هذا التقمص من جانب زيد لابن خاقان هو تقمص كلاسيكى: إنه تقمص الإنسان، هذا الصعلوك التائه فى الكون، الذى يدعى الألوهة فيحاول التماثل مع الذات الإلهية. وبرغم فشله، تبقى له الذكرى، هذا الحلم المجنون الذى يظل يسكن الإنسان.

وإذا كانت هذه المحاولات دائما ما تبوء بالفشل، فهناك طريق آخر هو طريق الصوفى الذى يظل يردد أسماء الله حتى يتوحد معه ويفنى فيه ويصل أحيانا إلى الإيمان بأنه الله كما فعل الحلاج. يستثمر بورخيس هذه الرؤية فى قصته «الظاهر» التى يصفها هو نفسه بأنها حكاية مدهشة. والظاهر، فى الأرجنتين، عملة صغيرة لا قيمة لها، لكنها ترمز إلى كل العملات «التى تلمع فى التاريخ والأساطير». والدلالات المصاحبة لتلك العملة شديدة الارتباط، فى نظر بورخيس، بالتراث الشرقى: «ألف ليلة وليلة» (الليلة الأربعون، حكاية الأخ الرابع للحلاق) من جهة، و(الشهنامة) للفردوسى من جهة أخرى. تتخطى هذه العملة قيمتها الملموسة لترمز، فى نظر بورخيس، إلى كل إمكانات المستقبل ولحرية الاختيار عند الإنسان. لكن كل هذه الدلالات التى يشير إليها بورخيس تنتهى إلى أن تكون مجرد حيل للخلاص من سلطة الظاهر، لأن الظاهر، بالفعل، ليس مجرد عملة؛ فهو يتجلى فى أشكال عدة فى مناطق متنوعة من العالم؛ فهو يتجلى فى شكل نمر ـ مما يعنى الجنون والقداسة فى الوقت نفسه ـ فى آسيا الصغرى فى نهاية القرن الثامن عشر، أو يتجلى فى شكل رجل كفيف فى مسجد يافا، أو فى شكل أسطرلاب فى فارس، أو فى شكل بوصلة صغيرة فى سجون المهدى بالسودان عام ١٨٩٢، أو فى شكل عرق من الرخام فى أحد الأعمدة بقرطبة، أو فى شكل قاع بئر فى الحى اليهودى بتطوان... إلخ. هذا بالإضافة إلى أن الظاهر يعكس رؤية كروية، إذ يمكن رؤية وجهى العملة فى الوقت نفسه. ورؤيته تساوى رؤية الكون بأكمله، أى العالم المرئى الذى

يتجلى فى كل ظاهرة على حدة، وحيث يمثل الإنسان المرآة الرمزية لهذا العالم المرئى. إدراك الكون، إذن، هو إدراك الظاهر، أى الانتقال من تعددية الظواهر إلى ظاهرة واحدة كلية تتولد عنها الظواهر المتعددة كالانعكاس المرآوى الشبيه باحتواء الظاهر للباطن فى الحلم، لأن الفعل «يحيا» يرادف الفعل «يحلم». تنتظم هذه الحكاية عناصر رؤية العالم عند بورخيس وهى: الكون الذى يتجلى فى كل شيء وفى أشياء كثيرة، أى التعددية الناتجة عن الانعكاس المرآوى، والكون باعتباره ظاهر الحلم مما يحول الوجود الإنسانى إلى حلم أيضا نظراً لأن الإنسان يعكس الكون، ومن حيث هو نتاج الخيال والحلم، والتعددية الناتجة عن تجلى الوحدة. هكذا نجد أن كلاً من الكون والإنسان والواقع المرئى عبارة عن ظواهر للغامض والخفى، أى الله، وهى رؤية يتجلى من خلالها بعد التصوف الإسلامى. يؤكد بورخيس بالفعل هذه الرؤية الإسلامية، نظرا لأن الظاهر هو أحد أسماء الله الحسنى فى الإسلام. فالله خفى، باطن، لكنه يتجلى من خلال صورتين أساسيتين: الكون : العالم الكبير، والإنسان : العالم الصغير. وتتنوع الأشكال المرئية لتجليه عند الشعوب: الأصنام عند الوثنيين، النمر لدى الشعوب التى تعبد الحيوانات، العملة لدى الشعوب المادية، الإمام الخفى عند الشيعة، الكلمة الإلهية فى المسيح لدى المسيحيين، ظل الوردة وكشف المحجوب لدى المتصوفة (كما فى كتاب «أسرار نامة» لفريد الدين العطار).. إلخ. لذلك، بعد أن بحث عن الإله الخفى من خلال تجلياته فى الديانات المختلفة التى تحجب وجهه الحقيقى، يختار بورخيس، فى نهاية حكايته، الطريق الصوفى وهو الفناء فى الله من خلال ترديد أسمائه الحسنى من أجل كشف المحجوب والفناء فيه.

احتواء الكون والألوهة من خلال أحد التجليات هو ما نجده أيضا فى حكاية أخرى لبورخيس، مرتبطة أيضا بالتراث الشرقى، وهى حكاية «الألف»؛ حيث يختزل بورخيس اللانهائية فى نقطة واحدة، فى بدروم أحد المنازل بمدينة بوينس أيريس. فالألف هو إحدى نقاط الكون الذى يحوى كافة النقاط، وهو المكان الذى نجد داخله جميع أماكن الكوكب دون أن تختلط ببعضها، التى يمكن رؤيتها من جميع الزوايا. هذا الألف اللانهائى الذى لا يتعدى طوله بضعة سنتيمترات، يحوى الكون بأكمله، ويمكنه التجلى فى أشكال عدة كالمرآة التى تنسب فى الشرق للإسكندر ذى القرنين، أو مرآة طارق بن زياد فى (ألف ليلة وليلة)، أو أحد أعمدة الصحن الرئيسى لجامع عمرو بن العاص بالقاهرة.. إلخ. لكن، ما أن يتم إدراك الألف حتى يبدأ اليأس الإنسانى بسبب استحالة وصفه؛ إذ إن اللغة الإنسانية متتالية بينما رؤية الألف آنية متزامنة بلا تنضيد أو شفافية. إنها رؤية جمع لانهائى لملايين الأشياء فى اللحظة نفسها وفى النقطة نفسها. ولنقل مثل هذه الرؤية، يلجأ المتصوفة إلى الرموز مثل طائر العطار ودائرة ألانوس الأنسولينى، وملاك حزقيال ذى الوجوه الأربعة الذى يتجه فى الوقت نفسه نحو الشرق والغرب والشمال والجنوب. لكن كل تلك الصور لا تنجح فى وصف الألف لأنها تظل «ملوثة بالأدب» حسب تعبير بورخيس. ويرجع قصور اللغة الإنسانية إلى أن الألف هو الحرف الأول فى اللغة المقدسة؛ فهو بالنسبة للقبالة اليهود، الألوهة المطلقة اللانهائية، له شكل رجل يشير إلى السماء والأرض مؤكدا أن العالم السفلى هو مرآة وخريطة العالم العلوى. وبالنسبة للمتصوفة، فهو رمز الروح الإلهية. على مستوى النطق، يتمتع هذا الحرف بحرية كاملة لخروج الهواء دون التقاء أى عضو من أعضاء النطق لأنه يمثل النفخة الإلهية. على مستوى الكتابة، لا يرتبط بأى حرف آخر لأنه، كالروح الإلهية، فوق الكون. إنه حرف يحتوى كافة الحروف الأخرى التى تعتبر تجليات جزئية للألف، كالكون الذى يشكل سلسلة من تجليات الروح الإلهية. وكما أن الإنسان عاجز عن إدراك الروح الإلهية، فهو أيضا عاجز عن وصف الألف لأن هذا الحرف ليس له

مخرج نطقى محدد، وهو يوازى بذلك السر الإلهى المطلق. لذلك، فإن محاولة إدراك الألف هى محاولة التماثل مع الذات الإلهية، وهى إذن محاولة محكوم عليها بالفشل. والذى يستطيع رؤية الألف يموت لأنه فى الموت وحده سوف نعرف كل الأسرار الإلهية. وإذا عاش، كما هو الحال فى حكاية بورخيس، فإنه يعيش لأنه نسى الألف، نظرا لأن النسيان هو ما يميز العقل الإنسانى غير القادر على احتواء المتعدد واللانهائى واللامدرك.

من خلال استعراضنا لأثر التراث الشرقى فى رؤية العالم عند بورخيس، نجد أن عناصر تلك الرؤية تفرض ضرورة المقارنة بينها وبين مثيلتها عند المتصوف الأندلسى محيى الدين بن عربى بحكم علاقات التشابه اللافتة بينهما. برغم أن بورخيس لم يذكر ولم يشر إطلاقا إلى ابن عربى، إلا أنه يبدو من المستحيل أنه لم يعرف أعماله وفكره. أولا، لأن بورخيس كثيرا ما يذكر أعمال المستشرق الإسبانى أسين بالاثيوس الذى كرس أكثر من كتاب عن ابن عربى، ثانيا، لأن التشابه المذهل بين عناصر رؤية العالم عند كل من بورخيس وابن عربى لا يمكن أن تكون محض صدفة. ثالثا، لأن أثر ابن عربى قد امتد إلى الفلسفة الغربية، وخاصة عند ريموند لول ودانتى، كما أوضح أسين بالاثيوس فى كتبه. وهناك، بالإضافة إلى ذلك، كثير من الدراسات اهتم بالمقارنة بين رؤية ابن عربى للوحدة والتعدد ورؤيته للكون والإنسان باعتباره كلمات إلهية، وبين وحدة الوجود واللوجوس فى الفلسفة الغربية عامة، وفلسفة سبينوزا وليبنيتز، برغم بعض الاختلافات، بصفة خاصة.

لكن التقارب الحقيقى، من وجهة نظرنا، يجب أن يقوم بين رؤية بورخيس للعالم، التى قمنا بعرضها، ورؤية ابن عربى، معتمدين فى ذلك على الدراسة القيمة التى قام بها الدكتور نصر أبو زيد فى كتابه (فلسفة التأويل، دراسة فى تأويل القرآن عند محيى الدين بن عربى).

أولا، فيما يخص فكرة الوحدة والتعدد، نجد أن التعددية، بالنسبة لابن عربى كما هو الحال بالنسبة لبورخيس، هى سلسلة من التجليات المختلفة التى تعكس حقيقة واحدة خفية منعزلة عن العالم، لا يمكن إدراكها أو التوصل إليها. والعلاقة بينها وبين العالم تتم عبر مرايا متعددة ومتنوعة تعكس شيئا واحدا. التعددية إذن هى انعكاس للوحدة، وترجع إلى تنوع أشكال وطبيعة المرايا. بعبارة أخرى، ترجع التعددية إلى تنوع الوسيط ـ المرايا ـ بين الألوهة والعالم، وليس للروح الإلهية التى هى حقيقة واحدة. من المهم هنا التأكيد على لجوء ابن عربى ـ وبورخيس بعد ذلك ـ لصورة المرآة، وهى الصورة التى تعنى، بالنسبة لكليهما، أن العالم السفلى هو انعكاس للعالم العلوى.

وإذا كانت هناك مرآة، فهناك بالضرورة صورة مزدوجة: ثنائية الظاهر والباطن التى تنبع من الألوهة وتتجلى فى الكون والإنسان وفى تأويلهما. وعلى صعيد آخر، نجد هذه العلاقة تعتمد سببية التجلى الإلهى الأول فى صورة لانهائية تعد أصل كل الصور فى العالم، وتحتوى فى الوقت نفسه على كل الصور المجردة والملموسة؛ تلك الصورة هى الرؤية الدائرية الكروية للكون والعالم. يلجأ ابن عربى ـ كما سيفعل بورخيس بعد ذلك ـ إلى صورة الدائرة، استعارة الاستعارات، للتعبير عن رؤيته للعالم والقائمة على مفهوم الكون باعتباره دائرة، مركزها الروح الإلهية ومحيطها لانهائى ومطلق، لأنها تحوى كل الأشياء وكل المخلوقات القديمة والحديثة (انظر ابن عربى، «إنشاء الدوائر»).

وفقا لتلك الرؤية الدائرية، فإن العالم بالنسبة لابن عربى، ليس مشروعا قد اكتمل، بل هو عملية لانهائية مستمرة ودائمة. وترجع إعادة الخلق الدائمة هذه إلى استمرارية ولانهائية التجليات الإلهية التى هى أصل ومنبع الخيال الإنسانى؛ فالخلق، بالنسبة لابن عربى، هو تمثل خيالى نابع من الروح الإلهية يتجلى فى العالم

الظاهر. بعبارة أخرى، فإن عالم الخيال هو الوسيط وحلقة الاتصال بين الله والعالم، وذلك على مستوى الوجود وعلى مستوى التأويل، لأن العالم السفلى عبارة عن مجموعة صور. هذا العالم الوسيط هو مفهوم مجرد، موجود خارج الكون الملموس وله وجهان: وجه متجه نحو العالم الظاهر، ووجه يقابل الألوهة. الوجه الأول هو الخيال بالمعنى السيكولوجى، أما الوجه الثانى فهو الوجودى بعنصريه الفيزيقى والميتافيزيقى. لكن هذين الوجهين هما وجهان لحقيقة واحدة تحتوى على كافة الثنائيات المتضادة والتناقضات، بالإضافة إلى المستحيل واللامتصور. إنها وسيلة للوصول إلى الألوهة المنفصلة عن العالم، بفضل هذا الوجه المزدوج الذى يكاد يلغى هذا الانفصال. ووفقا لهذه الرؤية، فإن الخلق ليس عملية منطلقة من العدم، بل هو ثمرة الخيال الإلهى الخلاق. وهو صورة فى الخيال الإلهى سابقة على الوجود، تجلت للعالم الظاهر فى أشكال مختلفة أصلها واحد برغم تنوعها. هنا، تتبادر إلى الذهن نظرية بورخيس الأدبية القائمة على مفهوم الخلق من خلال كتاب واحد سابق على الوجود، كتاب واحد تعاد كتابته إلى الأبد، وسوف نستعرضه بعد قليل. تحدث تلك التجليات خارج الزمن لأن الزمن، بالنسبة لابن عربى، شىء نسبى ووهمى مرتبط بالعالم الظاهر الملموس. وتضمن استمرارية الأشكال الأبدية، عند ابن عربى، دوام التجليات الخيالية، وهى التى تساوى التكرار الأبدى اللانهائى عند بورخيس.

عالم الخيال هذا هو عالم الرؤى والأحلام. فنحن البشر، فى نظر كل من ابن عربى وبورخيس، نتاج الحلم الإلهى الخلاق. والعالم الظاهر، من جهة أخرى، حلم يجب تفسيره من خلال صوره الظاهرة الملموسة من أجل التوصل إلى معناه العميق الخفى. هنا، يأتى دور الخيال الإنسانى، المشتق من الخيال الإلهى المغلق، بوصفه وسيلة لفك رموز الكون والإنسان. نستطيع إذن أن نقول فى هذه الحالة إن الخيال عند ابن عربى يساوى المدهش والعجيب عند بورخيس، هو وسيلة لكليهما من أجل التسامى عن العالم الظاهر. فالخيال الإنسانى عند ابن عربى هو وسيلة التوصل إلى الميتافيزيقا، وهو ما يساوى مفهوم بورخيس للميتافيزيقا من حيث هى فرع من فروع الأدب المدهش.

والمعراج الصوفى، الذى كان يصبو إليه بورخيس، هو الطريق لفك أسرار الكون والإنسان بفضل الخيال باعتباره قوة إدراكية قادرة على تخطى ثنائية الظاهر والباطن، والتوصل إلى الأصل الأبدى الواحد. ليس هناك انفصال بين هدف البحث ووسيلته برغم أنهما مختلفان، لأن الاختلاف لا يعنى الانفصال، بل يعنى تجليا ثنائيا متكاملا لحقيقة واحدة. وعندما يصل إلى هدفه، يتحد خيال الصوفى مع أصله وتختفى ثنائية الظاهر والباطن وتكتمل دائرة الكون بالإنسان. يحتل الخيال الإنسانى موقعا وسطا بين الحواس والعقل، وهو يمثل القوة الإنسانية الوحيدة القادرة على الوصول إلى المعنى الخفى للكون وللإنسان من أجل فك رموزه وتأويله. إنها قوة روحية من حيث هى وسيلة، وليست هدفا فى حد ذاتها، تمارس فعاليتها من خلال رحلة صاعدة وبحث مضن يقوم به الإنسان الذى يبدأ بنفسه من أجل الوصول إلى معنى الكون. بعبارة أخرى، ينطلق من العالم الصغير ليصل إلى العالم الكبير. الإنسان هو إذن الوحيد المؤهل للوصول إلى الحقيقة. ويكمن عجزه فى الحجب التى يجب أن يخترقها من خلال المعراج الصوفى وذلك بفضل خياله. وهى رحلة دائرية تلتحم فيها النهاية بالبداية مكونة دائرة ـ العودة الأبدية عند بورخيس ـ رحلة تأويل يقوم بها الإنسان لنفسه وللعالم بهدف العودة إلى الأصل، أى الوحدة الحقيقية الخفية. نجد إذن أن نقطة الانطلاق هى الإنسان وحياته التى هى عبارة عن حالة نوم فى حاجة إلى تأويل. يستند ابن عربى هنا إلى الحديث النبوى الشريف: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا»،

بالإضافة إلى فلسفة أفلاطون، فالكون والوجود يمكن تفسيرهما كما يفسر الحلم من خلال تعبيره اللغوى ـ حكى الحلم ـ والصور التى تظهر من خلاله. لكن لا يمكن الوصول للحقيقة إلا بالموت. فمن يصل إليها يستيقظ من حالة النوم أى أنه يموت. أما الصوفى، فهو يختار الموت طواعية. أى أنه يخرج من العالم الحسى الذى هو حالة نوم ويتخطاه ويسمو عليه من أجل الوصول إلى الحقيقة. ثم يعود مرة أخرى إلى العالم الحسى ـ أى حالة النوم ـ بهدف تأويله والوصول إلى معناه الباطن من خلال ظاهره، كما تفسر الأحلام من خلال ظاهرها.

نجد هنا عند ابن عربى ـ كما سيكون الحال بالنسبة لبورخيس ـ نقدا للعقل وللعقلانية. فالعقل الإنسانى، فى نظر ابن عربى، مشتق من العقل الأول، أى أنه عقل جزئى تابع للروح التى اشتقت بدورها من الروح المطلقة. لذلك، اعترض ابن عربى على الفلاسفة الذين يعتبرون أن العقل هو وسيلة مثالية لا تخطئ، كما يرفض مفهوم العقل باعتباره قوة مفكرة وبالتالى أرفع من الخيال. لكن نقده ليس موجها إلى العقل فى ذاته، لأنه انعكاس للعقل الأول، بل إلى وسيلته التى هى القوة المفكرة التى يعتبرها بلاء من عند الله للإنسان. فالعالم عبارة عن مجموعة من الصور المتعددة لحقيقة واحدة خفية تتجلى فيها كلها وفى كل واحدة على حدة. وتخبط الإنسان، نتيجة عدم قدرته على أن يدرك أو يعقل هذه الحقيقة المطلقة اللانهائية، إنما يرجع إلى حدود العقل الإنسانى الذى يميل إلى التحديد والتصنيف، فى مواجهة تلك الحقيقة اللامحدودة وغير القابلة للتصنيف. لا يبقى للإنسان إلا وسيلة الخيال لكى يصل إلى هذه الحقيقة. يعترض ابن عربى أيضا على الفلسفات المختلطة بالتصوف ـ مثل فلسفة الفارابى وابن سينا ـ لأنها تقصر الخيال الملهم على الأنبياء فقط، بينما يرى ابن عربى أن الخيال هو وسيلة فى متناول جميع البشر من أجل كشف الحجب للوصول إلى الحقيقة.

ومن جهة أخرى، يدين ابن عربى الإنسان الذى يدعى الألوهة ويصفه بالكذب، لأنه يرى أن هذا الادعاء ـ الذى يماثل محاولة التوحد مع الذات الإلهية عند بورخيس ـ هو رذيلة عند الإنسان، هذا الجاهل الذى لا يرى إلا جانبا واحدا من الحقيقة، على عكس الصوفى الذى يدركها فى تعدديتها. فالإنسان لا يتعرف إلا أحد جوانب الحقيقة، هذا الجانب الذى يدركه من خلال نفسه باعتباره أحد مجالات تجلى هذه الحقيقة. وبالتالى، فالتناقض لا يكمن فى الحقيقة الإلهية ـ ولا فى القرآن ـ بل فى العقل الإنسانى الذى لا يرى إلا بعدا واحدا للحقيقة. ويتجلى تعدد الحقيقة الواحدة من خلال تعدد العقائد والأديان، فكل عقيدة وكل ديانة تعكس من الحقيقة جانبا واحدا من جوانبها، وهو الجانب الذى يدركه من يؤمن بتلك العقيدة أو تلك الديانة. ننتقل بذلك من مفهوم الوحدة إلى مفهوم العالمية، أى «الإله المجهول خلف المعتقدات» عند ابن عربى و«الإله الخفى خلف الآلهة» عند بورخيس. «الدين الشامل المفتوح» الذى يتسع لكل المعتقدات عند ابن عربى هو الذى كان يبحث عنه بورخيس من خلال الديانات الشرقية، مثلما فعل مع التجليات المختلفة للألف فى كل ثقافة.

هذا ما ينقلنا إلى مفهوم الكون بوصفه نصا عند ابن عربى الذى يعتبر كل الأشياء الموجودة، بما فيها البشر، كلمات إلهية لانهائية تكون نصا إلهيا من خلال لغة. من جهة أخرى، يعتبر ابن عربى أن النص الإلهى الأمثل هو القرآن، ويستند إلى الآية ٥٣ من سورة «فصلت» حيث ترد كلمة «آية» لتدلل على أجزاء القرآن ومكونات الكون، فيقيم توازيا بين القرآن والكون، ويعتبر أن القرآن هو الدال اللغوى والرقمى الرمزى، ومدلوله هو الكون، وذلك بواسطة اللغة. نستطيع إذن أن نقول إن معادلة ابن عربى «الكون/ اللغة/ القرآن» تساوى معادلة بورخيس «الكون/ اللغة/ النص». إذن، تساوى حروف الأبجدية عناصر الكون، وتعدد تلك الحروف وتنوعها هما انعكاس

لتعدد ظواهر الكون وتنوعها، وكلها تعنى حقيقة واحدة. تتجسد هذه الرؤية، عند ابن عربى وعند بورخيس بعد ذلك، فى مفهوم الألف؛ أصل كل الأحرف الأخرى؛ الذى يوازى الألوهة. فكل حروف الأبجدية أصلها النفس الإلهى الذى هو أيضا أصل كل الأشياء الموجودة. يمثل الألف، على مستوى النطق، حرية خروج الهواء المطلقة فى النفس. وعلى المستوى الكتابى، فهو عبارة عن خط نجد تجلياته فى الحروف الأخرى. بذلك، يوازى الألف الروح الإلهية والنفس الإلهى الخلاق؛ فهو خط مستقيم يتميز بالانفتاح، وبالتالى قادر على التجلى فى الحروف الأخرى بصورة خفية، كما تعبر هذه الحروف الأخرى عن الألف الكامن داخلها سواء على مستوى النطق أو على مستوى الكتابة. لكل هذا، يساوى الألف الألوهة، كما أن القرآن يساوى الكون. والقرآن، النص الأمثل، يتجلى فى معان كثيرة لا تعنى التعدد، لأن النص فى ذاته واحد، لأنه الدال على الكلمة الإلهية. ويعود التعدد إلى تنوع القراء وحالاتهم. إنها علاقة جدلية بين القارئ والنص تقوم على تفاعل متبادل بينهما. هذا ما يضمن خلود هذا النص الأوحد دائم الحداثة، فى حالة تخلق أبدية مثله مثل الكون. إنه ليس مشروعا مكتملا لأنه، طالما لم يكتمل الكتاب، يظل للحياة معنى، لكن إذا اكتمل الكون والنص، فلن يكون لأى شىء معنى، خاصة الحياة الإنسانية التى ستفقد معناها.

ومن جهة أخرى، فإن الاستعارة عند ابن عربى لا تنطلق من اللغة الإنسانية لتعبر عن المطلق، بل على العكس، تنطلق من اللغة المطلقة لتعبر عن الكون والإنسان، وهو ما يوازى مفهوم الاستعارات الخالدة عند بورخيس.

(٣)

وإذا انتقلنا إلى النظرية الأدبية، نجد أن بورخيس يؤسسها على الخطوط الرئيسية لرؤيته للعالم؛ إذ تقوم أعماله النثرية على مفهومين أساسيين: مفهوم الكون بوصفه كتابا، ومفهوم الأدب بوصفه نتاج الحلم الإنسانى. هذا المفهوم الثانى مؤسس على مفهوم أن العالم هو نتاج الحلم الإلهى. إن الأدب هو طريق الإنسان للخلاص من الواقع المؤلم، ولفهم الكون المستغلق، وذلك من خلال الحلم، بحثا عن حيل تقود إلى عوالم لاواقعية. بعبارة أخرى، الأدب نتاج الخيال، حيث يتحول الفن واللغة إلى رموز سامية. لذلك، يرفض بورخيس تحويل الأدب إلى نسخة من الواقع، كما يرفض تلك «الكتابات الصارخة المتشنجة حول التحرر الجنسى والسياسى» التى يعتبرها البعض حرية الأدب. فالحرية الحقيقية لأى فن، فى نظر بورخيس، هى قدرته على الحلم وعلى بناء «وقائع» تختلف عما نعرفه فى هذا العالم. فالكاتب فوضوى فى الأساس، لكنه أيضا مهندس يقيم بناءه على مواد هى الحلم والحيل. والحيل هنا تعنى الخيال والإبداع والسحر، بالإضافة إلى الذكاء، بحثا عن الدهشة التى يتولد عنها الأدب المدهش والعجيب. إن فهم الواقع «السحرى» للعالم هو شىء لا يستطيع العقل البشرى إدراكه، لذلك، فإن دور الأدب هو إدراك المبهم من خلال صورة العالم، أى الواقع الآخر الذى يبتدعه الإنسان، ذلك الواقع الوحيد الذى يستطيع التوصل إليه. يقوم هذا الواقع الآخر، كما أشرنا من قبل، على الدهشة والسحر اللذين يحتاجان إلى وسيلة تعبير. هذه الوسيلة هى الأسطورة التى تربط السحر بالتاريخ المجهول والتى تذوب داخلها المصائر والأقدار. بعبارة أخرى، هى الأسطورة التى تقوم على استعارات خالدة تتداولها الإنسانية. إنها استعارات شائعة خالدة تنبع من اللغة الأولى المغلقة وتتغذى على عناصر الكون، أى ما يشكل المادة الخام للفن. تقبع تلك الاستعارات فى الذاكرة وتقوم على بعض الصور التى يركز عليها بورخيس فيعطينا تعريفه الخاص للاستعارة: «مماثلة إرادية بين مفهومين ـ أو أكثر ـ متميزين بغرض إثارة الانفعالات» (بورخيس، «ملاحظات نقدية: الاستعارة»، الأعمال النثرية الكاملة، ص ٣٩٦).

تبرز داخل هذه الاستعارات الصور البصرية أولا، ثم الصور السمعية، أى تلك الاستعارات التى تؤسس تحولات حسية. لكن الاستعارات الأكثر ثراء وتعقيدا هى تلك التى تربط بين المفهوم المجرد والمعنى الملموس، مثل الاستعارات التى تقوم على تجسيد الزمن. أما بالنسبة لبورخيس، فهو يفضل الاستعارات التى تقوم على «الطباق»، لأن ازدواج معناها وتضاده يسمحان بنقل وتخطى الواقع فى الفن؛ إذ يرى بورخيس أن الطباق هو الشكل الذى تتآخى داخله العلاقات المتضادة مكونة صورة «تفرض على الإدراك أحاسيسها المختلطة».

يقوم الأدب على استعارات خالدة يكررها إلى الأبد، مما يضمن له الخلود بفضل قدرته على التنبؤ بالمستقبل الذى هو تكرار للماضى والحاضر. هذا التكرار الأبدى للاستعارات يحدث فى الصور الأدبية كما يحدث فى حياة البشر، وذلك لأن الصور الأدبية وحياة البشر هى مشاهد متنوعة داخل كتاب واحد، فتعيد الصور الأدبية تكرار حياة البشر كما يعيد الواقع تكرار الصور الأدبية.

هذا ما ينقلنا إلى مفهوم العالم باعتباره كتابا، والكتاب بوصفه عالماً، الذى نتج عن مفهوم وحدة الوجود الذى تبناه بورخيس. مما يعنى أننا، نحن القراء، أيضا شخصيات خيالية يقوم «أحد» بكتابتنا وقراءتنا ومحونا. هنا تبرز انعكاسات المرآة وتعدد الانعكاسات فى الأعمال الأدبية. لذلك يزداد إعجاب بورخيس بالأعمال التى تحتوى على هذا المفهوم، مثل شخصية دون كيشوت التى تقرأ ـ فى الفصل التاسع ـ المخطوط العربى الذى يمثل النسخة الأصلية لـ (دون كيشوت) والذى وجده سرفانتس فى طليطلة، أو هاملت كمتفرج على هاملت فى المسرحية التى يعرضها فى البلاط، كما نجد أيضا تيمة المتاهة، وهى تيمة أساسية فى أعمال بورخيس: إذ نجد متاهات ذهنية، وأعمال بنيتها متاهية، وحكايات داخل حكايات. أو، بعبارة أخرى، يمكننا القول إن كل أعمال بورخيس، برغم أنها تبدو مستقلة، تشكل جزءاً من متاهة كبيرة تنتظم أعماله. وإذا كان الكتاب هو العالم والعالم هو الكتاب، فإن تعدد الكتابات والمؤلفين شيء وهمى؛ فكل الكتب عبارة عن كتاب واحد يعد انعكاسا للكتاب المطلق. وبالتالى، فإن كل المؤلفين هم فى الحقيقة مؤلف واحد يسكنه الفكر الأوحد اللازمنى المجهول. فى هذه الحالة، يكون الأدب عبارة عن إبداع واسع مجهول المؤلف؛ حيث يمثل كل مؤلف التجسيد المؤقت لهذا الفكر الأوحد، وحيث تصبح السمات الفردية بلا أهمية.

لذلك، يكرس بورخيس قلمه لكتابة تعليقات على نصوص حقيقية أو خيالية، ويعتبر عمله مجرد «هوامش» على الأدب الذى كتب من زمن بعيد؛ لا يمكن لأى مؤلف ادعاء الأصالة أو ممارسة أى ميزة على عمله. أولا، لأن الأصالة لا وجود لها، لأن عدد الحكايات والاستعارات التى يمكن أن يبدعها الخيال الإنسانى محدود للغاية. ثانيا، لأن العمل الأدبى ملك للإنسانية كلها، والمؤلفون مجرد مترجمين لأنماط أصلية سابقة على وجودهم. يرى بورخيس أن الأعمال الأدبية هى مجرد تنويعات على كتاب واحد يبقى إلى الأبد. إذ إن الإنسان، من وجهة نظره، هو أمين مكتبة، وعندما لا يجد الكتاب الذى يبحث عنه، يقوم بكتابته مرة أخرى. لذلك، يتجاهل بورخيس السمات المحلية المغايرة ويرفضها؛ تلك السمات التى يتبناها البعض انطلاقا من مبدأ القومية والوطنية.

وإذا كانت الأعمال الأدبية من إبداع مؤلف واحد مجهول ولازمنى، فإن كل كتاب يجب أن يحتوى على ضده: الموضوع ونقيضه، السالب والموجب. ولأن كل الأعمال نابعة من مؤلف واحد، فإن كلمة «رائد» كلمة اخترعها النقاد لأنهم يعتمدون عليها. لكن بورخيس يرى أن كل مؤلف يخلق رواده لأن عمله يعدل رؤية

الماضى كما يعدل رؤية المستقبل. لذلك، يرتبط خلود العمل الأدبى بالقراء الذين لا يقلون أهمية عن المؤلفين، فالعمل الأدبى يتوقف على أحوال قراءته وأسبابها أكثر من أحوال كتابته وأسبابها.

لا وجود للنص المكتمل من منظور بورخيس، لأن الكتاب الأوحد دائرى وناقص، وعلى كل جيل أن يعيد كتابته، لأنه إذا اكتمل تفقد الحياة معناها، فى حين تضمن إعادة كتابته الخلود للإنسان. وإعادة كتابة النص وإبداعه هو ما يتم فى عملية الترجمة، حيث نجد النص الواحد فى لغتين مختلفتين. لكن بورخيس يرى أنه ليس من الضرورى الانتقال من لغة إلى أخرى لتحقيق إعادة إبداع العمل نفسه، لأن ذلك يمكن أن يتم داخل إطار اللغة الواحدة من خلال نظرية المرايا والقرين، كما هو الحال فى أعمال بورخيس الذى يعتبر نفسه مجرد قارئ ومترجم لأعمال الآخرين. من هنا، تتشابه الأعمال عبر التاريخ بوصفها جميعا ظواهر وتجليات لحقيقة واحدة: «الفكر الأوحد» الذى يتجلى من خلال كل مؤلف بصورة مؤقتة فى مكان وزمان محددين. هذا الكتاب الأوحد وجد بورخيس تجسيدا له فى (ألف ليلة وليلة).

(٤)

وجد بورخيس فى (ألف ليلة وليلة) التجسيد الأمثل لكل من رؤيته للعالم ونظريته الأدبية، لأنه كتاب لا يعرف أحد مصدره ولا مؤلفيه. فهو، فى نظر بورخيس، كتاب ضخم ينتمى إلى الذاكرة الجماعية، فقد توالت عليه أجيال من المؤلفين ساهمت فى بناء هذا «القصر المهيب» المسمى (ألف ليلة وليلة)، هذا الكتاب الذى لا ينضب، كتاب الإنسانية الذى يعيد كل جيل قراءته وكتابته إلى الأبد. هذا الكتاب يماثل الكون من حيث هو متاهة خلقها الإنسان ليهرب من واقعه المرير. ومثله مثل الكون الذى يحوى أسرارا يصعب فهمها، يحتوى كتاب (ألف ليلة وليلة) على كنوز يمكن اكتشافها من خلال السحر والحلم، وهما دعائم الأدب عند بورخيس.

وإذا كان كتاب (ألف ليلة وليلة) هو كتاب الإنسانية الأوحد، الذى تعاد قراءته وكتابته، فإن بورخيس يعتبر الترجمات المختلفة لهذا الكتاب بمثابة إعادة إبداع له، ويحاول بورخيس بدوره المساهمة فى عمل الإنسانية الأوحد هذا بكتابة قصص تقوم على السحر والخيال، كما يقوم بإعادة كتابة بعض حكايات (ألف ليلة وليلة) مضيفا إليها بعدا جديدا، هو قراءته الخاصة وإسهامه فى هذا الكتاب السحرى الذى يعاد إبداعه إلى الأبد.

يتجلى انبهار بورخيس بكتاب (ألف ليلة وليلة) من خلال إشاراته المتنوعة لهذا الكتاب، حتى إنه قام بكتابة دراستين عنه. فى الدراسة الأولى يقوم بورخيس بتحليل هذا العمل الذى يؤكد رؤيته للعالم. يبدأ بورخيس بتحليل العنوان وإيحاءاته. ويرجع جمال العنوان، فى نظر بورخيس، إلى كلمة «ألف» التى تعنى «لانهائى». فألف ليلة تعنى ليالى لا حصر لها، لأن فكرة «اللانهائية» هى أساس كتاب (ألف ليلة وليلة). وتعود إضافة «ليلة» إلى الألف ليلة، من وجهة نظر بورخيس، إلى تشاؤم العرب من الأرقام الزوجية. لذلك، كان يجب اختيار رقم فردى. واختيار رقم تسعمائة تسعة وتسعين كان سيعطى إحساسا بالنقص، بينما إضافة «ليلة» هى إضافة لليالى اللانهائية التى توحى بها كلمة «ألف». لكن أهمية العنوان تكمن، بالنسبة لبورخيس، فى أنه يوحى بكتاب لا نهائى. بالفعل، يعتبر بورخيس كتاب (ألف ليلة وليلة) كتابا لانهائيا وبالتالى خالدا، لا يستطيع أحد أن يقرأه كاملا، لكن وجوده يكفى لإعطاء الإحساس بالخلود للبشر لأنه كتاب الكون. هذا الزمن اللانهائى فى (ألف ليلة وليلة) يضفى على هذا الكتاب حيوية ووجودا أبديا. إنه كتاب شاسع لدرجة أنه ليس من الضرورى قراءته بالكامل لأنه يشكل جزءا مهما من الذاكرة الجماعية. نحن نجهل مصدره لأنه «ينبثق بصورة غامضة»؛ فهو عمل قام به آلاف المؤلفين المجهولين الذين أبدعوا هذا الكتاب اللامع الذى يعده بورخيس

من ألمع ما كتب فى كل الآداب. لقد توالت أجيال من البشر لبناء هذا «الصرح»؛ هذا الكتاب الذى لا ينضب لأنه قادر، بالنسبة لبورخيس، على العديد من التحولات والتلونات: إنه كتاب الإنسانية الذى يقوم كل جيل بإعادة كتابته وقراءته إلى الأبد.

هذا الكتاب عمل كونى يقوم على عالم من التضاد: أناس غاية فى الثراء أو غاية فى الفقر، غاية فى السعادة أو غاية فى التعاسة. لكن الأهم هو أنه يقوم على عالم من الملوك الذين ليس عليهم أن يبرروا تصرفاتهم، «ملوك كالآلهة». هنا، يبرز وضع الإنسان فى الكون، حيث يتخطى قدره العاجز، تماما كشهرزاد حين تستنبط قوتها من ضعفها أمام التهديد بالقتل، فتخلق عالما رائعا جميلا من خلال الحكايات التى ترويها. وهذا الكتاب، كالكون، عبارة عن قصر متاهى، لكنه متاهة خلقها الإنسان لكى يتوه داخلها حتى ينسى قدره المؤلم، فهو عالم من الصور والاستعارات والأشخاص. وتتجلى البنية المتاهية من خلال أسلوب الحكاية داخل الحكاية الذى يتكرر كثيرا فى (ألف ليلة وليلة) والذى يعطى إحساسا باللانهائية وبالدوار. يتجسد هذا الأسلوب، بالنسبة لبورخيس، فى الليلة رقم ٦٠٢ حيث تقوم شهرزاد بإعادة حكى (ألف ليلة وليلة) منذ البداية حتى يستوقفها الملك. ومن المرجح أن هذه الليلة من اختراع بورخيس لأنه لا وجود لها فى النص الأصلى باللغة العربية ولا فى أى ترجمة لهذا النص. لذلك، أضاف بورخيس عبارة «تلك الليلة التى استبعدها جالان الحريص». وبرغم ذلك، فإن هذه الليلة من أهم الإشارات الأدبية التى لجأ إليها بورخيس مرارا لأنها تجسد الكثير من مفاهيمه؛ فهو يرى فيها فكرة النص الذى يقلد نصوصا أخرى، النص الذى يعيد إنتاج نص آخر بشكل حرفى، وانعكاسات المرآة للدراما داخل الدراما، والشخصية فى العمل الخيالى عندما تصبح قارئا ومتفرجا ومؤلفا لنفسها، وبذلك تذكرنا بالوجود الإنسانى الناتج عن الخيال، هذا بالإضافة إلى فكرة «العودة الأبدية» ونموذج الكتاب اللانهائى والدائرى.

ومثل الكون الذى يحتوى على أسرار تتطلب، لكى تفهمها، سببية مختلفة عن التى نعرفها؛ فكتاب (ألف ليلة وليلة) يحتوى على فكرة الكنوز المختبئة التى يمكن لأى شخص أن يكتشفها من خلال سببية السحر: خاتم أو مصباح أو جن.. إلخ. هذه السببية يمكن الوصول إليها من خلال الأحلام، وهى التيمة الأساسية فى (ألف ليلة وليلة). وتكمن قيمة الأدب، فى نظر بورخيس، فيما يحتويه من مدهش وعجيب. لذلك، يعتبر بورخيس أن الأدب المدهش والعجيب هو الوحيد الجدير بالإنقاذ إذا ما أغرق الأرض طوفان آخر. ويقوم هذا الأدب، كما سبق أن ذكرنا من قبل، على استعارات خالدة تجلت، بالنسبة لبورخيس، من خلال كتاب (ألف ليلة وليلة). ففيما يخص الاستعارات الخاصة بالزمن، يرى بورخيس أن بنية (ألف ليلة وليلة) تقوم على تعدد الأصوات سواء التجريدية أو المتولدة عن أوصاف مسموعة. تصل الاستعارة إلى ذروتها من خلال مثال من يقع فى الحب عن طريق السمع، وهو مثال شائع فى الأدب الشرقى، ويعتبر تيمة تقليدية فى (ألف ليلة وليلة)؛ حيث نجد من يسمع وصفا لملكة وجدت فى زمن ما، أو موجودة فى الزمن الآنى، فى هذا العالم أو فى العالم السفلى، فيقع فى حبها حتى الموت. يشير بورخيس بهذا الصدد إلى حكاية بدر باسم وحكاية إبراهيم وجميلة (ليلة رقم ١٥٣، ورقم ٦٨٨).

وكذلك الحال بالنسبة للاستعارة القائمة على تجسيد الزمن التى يستعيرها أيضا من (ألف ليلة وليلة): «عندما ينسدل شعرك فى ثلاث ضفائر داكنة، يخيل إلى أننى أرى ثلاث ليالٍ متشابكة» (بورخيس، «ملاحظات نقدية: «الاستعارة»، ص ٤٠٠، ليلة رقم ٧٣٩ من «ألف ليلة وليلة»).

إحدى الاستعارات الخالدة هي تلك الخاصة بتشبيه الإنسان بالأسد وبالقمر، ونجدها بصورة متواترة في الثقافة الجرمانية. يجدها بورخيس في (ألف ليلة وليلة) من خلال وصف بدر باسم: «هذا الغلام عديم النظير الأسد الكاسر والقمر الزاهر». (بورخيس، الأعمال النثرية الكاملة، الجزء الثاني، ص٤٨، ليلة رقم ٦٨٧ من «ألف ليلة وليلة»)، وهي استعارات تشخص المديح.

ومن أنواع الهجاء التي تعتمد على الاستعارة والتي تتكرر كثيرا طوال (ألف ليلة وليلة) هي كلمة «كلب». هنا أيضا يعتمد بورخيس على مثال من هذا الكتاب: «اعلم يا كلب البر أنك وقعت فيما كنت تخاف منه» (بورخيس، «فن الإهانة»، الجزء الثاني، ص١٠٠، ليلة رقم ١٧٥ من «ألف ليلة وليلة»).

على المستوى الأدبي، نجد أسلوبين يكثر استخدامهما في (ألف ليلة وليلة)، وهما أولا ـ النثر المسجوع الذي يلائم، في نظر بورخيس، البعد السحري الذي يحتويه الكتاب، وهو أسلوب كان يميز تعويذات السحرة وسجع الكهان قبل الإسلام. أما الأسلوب الثاني، فهو المواعظ الأخلاقية التي تتطلب فن. تركيب عبارات مجردة على موضوعات وأنماط ملموسة.

يمكننا القول، إذن، في نهاية استعراض الدراسة الأولى التي خصصها بورخيس لكتاب (ألف ليلة وليلة)، إن الذي بهر بورخيس في هذا الكتاب هو البعد السحري، وأسلوب الحكاية داخل الحكاية، وانعكاسات المرآة، والأحلام، والشخصيات الخيالية من حيث كونها متفرجة على هذا الخيال، والإنسان باعتباره شخصية خيالية. بعبارة أخرى، كل المفاهيم الأساسية لأعمال بورخيس.

أما الدراسة الثانية التي قام بها بورخيس عن (ألف ليلة وليلة) فهي تستعرض الترجمات المختلفة لهذا العمل، انطلاقا من رؤيته التي تعتبر الترجمة عملية إعادة قراءة وإعادة إبداع للعمل، وذلك من خلال ثقافة وأحوال القارىء/ المترجم. أولى هذه الترجمات من ناحية التسلسل التاريخي هي ترجمة الفرنسي أنطوان جالان، وتعود إلى سنة ١٧٠٤. وكانت من أهم الأحداث التي تركت تأثيرا عظيما في الأداب الغربية كافة، كما شكلت نقطة تحول بالنسبة للفكر الغربي، وذلك في فرنسا أولاً. وفضل ترجمة جالان يرجع إلى إبراز السحر والعجائب وإحداث الدهشة والانبهار في الأذهان الغربية. وما يميز هذه الترجمة محاولة جالان «تنقية» (ألف ليلة وليلة) لكي تلائم الذوق الفرنسي. لهذا، قام جالان بتنقيح وتصحيح وتخفيف بل وإغفال ما اعتبره «رعونات» ذات ذوق سيئ. لكن تحفظاته كانت مجرد ديكور اجتماعي مرجعه الحياء وليس الأخلاق. ويرى بورخيس أن (ألف ليلة وليلة) عبارة عن تكييف حكايات قديمة لكي تلائم الطبقة الوسطى القاهرية ذات الذوق «الفج والمخزى» في نظره. لأنه، في الأصل، كانت تلك الحكايات تخلو من البذاءات، وخاصة تلك التي تدور في الصحراء، كانت حكايات عاطفية حزينة تدور حول تيمة رئيسية هي الموت حبا، ذلك الموت الذي «لا يقل قداسة عن الاستشهاد في سبيل الله». في هذه الحالة تكون تحفظات جالان هي استرجاع الكتابة الأولى للعمل. على كل، ظلت ترجمة جالان هي الأكثر قراءة برغم ما شابها من عيوب وبرغم صدور عشر ترجمات أخرى بعدها أفضل منها؛ فكل الإشارات والمدائح التي نالتها (ألف ليلة وليلة) نبعت من قراءة ترجمة جالان. وعندما يفكر الأوروبي أو الأمريكي في هذا العمل فهو يفكر على نحو شبه دائم في تلك الترجمة الأولى التي تميزت بالسحر والعجيب والمدهش، ممزوجا بذوق ورؤية القرن الثامن عشر الفرنسي.

لكن ريتشارد بيرتون، في ترجمته الإنجليزية، قام بإبراز ما سماه «البذاءات» و«الطابع الهمجي» للعمل. هذا

الأسلوب نفسه نجده فى الترجمة الفرنسية الثانية التى قام بها مادروس. لكن أهمية ترجمة بيرتون تكمن فى الأسطورة التى نسجت حول المترجم بسبب مغامراته فى البلدان العربية، مما يضفى نوعا من الغرابة والأصالة على هذه الترجمة أو، كما يقول بورخيس: «استعراض ألف ليلة وليلة من خلال ترجمة سير ريتشارد ليس أقل لا معقولية من استعراضها من خلال رواية السندباد البحرى وتعليقه».

أما الترجمة الإنجليزية الأخرى فهى التى قام بها لين، فيبرز من خلالها التزمت الإنجليزى. يبرر لين تأويله لكل كلمة غامضة، كما يكثر من الهوامش التى تعلن القارئ بإغفاله ترجمة كل الإشارات التى تصورها منافية للأخلاق، كأن يقول: «تجاهلت فقرة ذميمة... حذفت شرحا مقززا... إلخ».

أما الترجمة الألمانية التى قام بها ليتمان فهى الأكثر دقة والأكثر حرفية؛ فقد اعتبر المترجم الألمانى (ألف ليلة وليلة) «فهرسا للعجائب». لذا، قام بإعادة إنتاج الأصل العربى بكل وفاء. لذلك، اعتبر بورخيس تلك الترجمة أقل قيمة من الترجمات الأخرى لأنه ينقصها ثراء الربط الأدبى: ينقصها إعادة الإبداع. كل المترجمين الآخرين قاموا بالحذف وبالإضافة والتغيير بل والتزييف فى النص الأصلى من أجل تكييفه مع مقاييسهم الفنية والأخلاقية ومقاييس قرائهم، فقاموا هكذا بإعادة خلق النص. وبعد أن عاشوا فى عالم سحرى من خلال العمل، كان من حق كل واحد منهم بدوره خلق حكايات تبرز من خلالها ثقافته الخاصة أو بالأحرى الجانب المدهش من ثقافته. لذلك شعر، من خلال الترجمات المختلفة لـ (ألف ليلة وليلة)، بوجود إنجلترا وفرنسا وغياب ألمانيا من الساحة السحرية.

ومن خلال مفهومه الخاص بكتاب الإنسانية الأوحد الذى يعيد كل جيل خلقه وكتابته إلى الأبد، يعتبر بورخيس الترجمات المختلفة لـ (ألف ليلة وليلة) ـ وهى اثنتان بالفرنسية وثلاث بالإنجليزية وثلاث بالألمانية وواحدة بالإسبانية ـ كتبا مختلفة وإعادات كتابة متنوعة لهذا العمل الذى لا يكف عن النمو وعن التجلى من خلال ظواهر متنوعة.

ويواصل بورخيس دراسته ببيان الأثر الذى لا ينكر لكتاب (ألف ليلة وليلة) على الآداب الغربية التى أبدعت أعمالا لم يكن من الممكن أن تولد دون قراءة هذا الكتاب. ومن أهم الأمثلة على ذلك كتاب (الليالى العربية الجديدة) لستيفنسون (Stevenson, New Arabian Nights) حيث تبرز تيمة الأمير المتنكر الذى يجوب المدينة بصحبة وزيره، والذى يقع فى مغامرات عجيبة. هذا «الهارون الرشيد» وهذا «الجعفر» الإنجليزيان يجوبان لندن التى تشبه بشدة بغداد فى (ألف ليلة وليلة). ونجد أيضا الرؤية المدهشة للندن عند تشسترتون (Chesterton)، حيث تحدث مغامرات الأب براون والرجل المسمى خميس. أما أسلوب الحكاية داخل الحكاية، فقد استخدمه كثير من المؤلفين اللاحقين وعلى رأسهم لويس كارول فى روايته (أليس) (Lewis Carroll, Alice). ويذهب بورخيس إلى أبعد من ذلك حين يؤكد أن الحركة الرومانسية الأوروبية بدأت بقراءة (ألف ليلة وليلة)، لذا لم يكن من الغريب أن نجد تيمة الشرق بين التيمات الرئيسية للحركة الرومانسية.

أما فيما يخص أعماله، فدائما يؤكد بورخيس تأثير (ألف ليلة وليلة)، وخاصة تداخل الشعر والنثر، فى كتابه (مدح الظلال). كما نجد العنصر الشرقى فى قصته القصيرة «الخالد»؛ حيث يقوم باسترجاع رحلات السندباد السبع وقصة مدينة النحاس. وفى قصته القصيرة «الرجل على العتبة» يقوم بورخيس بتقليد الطريقة الشرقية فى الحكى، فيبدأ مستعيذاً بالله ويربط ذلك بـ (ألف ليلة وليلة).

هذا التـأثيـر يصل إلى حـد الرمـز والصـورة الأدبيـة والاستعـارة الخالدة الأثيرة عند بورخيس؛ ففى إحدى قصصة القصيرة نجد كتابا يقر بوجود كوكب مدهش. هذا الكتاب يتكون من «ألف صـفحة وصـفحة». وفى قصته القـصيـرة «الأطلال الدائرية» نجد عـملية الخلق نتاجـا للحام، تلك العـملية التى نجدها فى (ألف ليلة وليلة). ومن هنا التقـارب بين السـاحـر فى هذه القـصة وشهرزاد؛ فالساحر يقوم بخلق ابنه ـ وهو خلق مدهش ـ خلال «ألف يوم ويوم»، مثله مثل شـهـرزاد التى تقـدم للملك شـهـريار ابنهـمـا بعـد ألف ليلة وليلة من الخلق المدهش.

لكن التأثير الحقيـقى (لألف ليلة وليلة) يكمن فى رغبة بورخيس فى المساهمة فى كتاب الإنسانية الأوحد، وذلك بإعادة خلقه وإعادة كتابته، وهو ما يعتبره واجب كل كـاتب وكل جيل. وتغليف التاريخ بالسحر هو ما يقدمه بورخيس من خلال قصته القصيرة «الصباغ المقنع حكيم» المبنية على نظرية القرين، حيث يعكس حكيم محمدا عليه الصلاة والسلام، كما عكس يهوذا السيد المسيح. ولد حكيم فى مدينة ميرف التى يطابق وصـفهـا وصف مكة حيث ولد نبى الإسلام، وقام عمه بتعليمه مهنته، مهنة الصباغة المرتبطة أيضا بمحمد؛ ففى الدين الإسلامى، يولد كل مـولود على الفطرة التى يرمز لهـا اللون الأبيض واللبن. كل دين يشكل صبغـة تعدّل من هذا اللون الأبيض، الإسلام والقرآن همـا صبغة الله: هنا يستند الفقـهـاء إلى الآية ١٣٨ من سورة البقرة: «صبغة الله ومن أحسن من الله صبغة». من هنا مفهوم محمد الصبـاغ، رسـول الإسلام صـبـغة الله. أتى الوحى على حكيم فى شـهـر رمـضـان يحثه على دعـوة الفـقـراء والمساكين. ويجمع بورخيس فى صورة واحدة مفـاهيم ومعتـقـدات إسلامية عدة؛ فنجد حكاية تطهير محـمد طفـلا عندمـا نزع الملائكة شيـئـا من قلبه، إلى جـانب صورة معراج النبى عبر السموات حتى الوحدة، بالإضافة إلى مفهومى الجهاد والشهادة. والعبارات أزلية القدم التى يتحدث عنها تشير إلى القرآن، إلى أم الكتاب السابق على الخلق. أما الوهج الإلهى، فيشير إلى نور الله المختفى وراء سبـعين ألف حـجـاب إذا رفـعت، فـإن هذا النور ـ الذى رآه النبى فى مـعـراجـه ـ سـوف يحرق السـموات والأرض. تلقى حكيم هذا النور، لذلك وضع قناعا على وجهه حتى لا يحرق هذا النور عيون البشر. لهـذا فإن المكفوفين الذين يصحبونه كانوا مبصرين فقدوا بصرهم لأنهم رأوا هـذا النور. ويربـط بورخيـس هذا «السحر» بـ (ألف ليلة وليلة)، المصدر الرئيسى للسحر بالنسبة له. ومن جهة أخرى، فإن هذا الوهج مرتبط بعبارة شعبية فى البـلاد الإسـلاميـة تتكرر طوال (ألف ليلة وليلة) وهى عـبـارة «نور النبى». فى البـداية، يرفض الناس تصـديق حكيم ويتـهـمـونه بأنه سـاحـر ودجـال، وهى الاتهـامـات نفسها التى وجهها القرشيون للنبى. لكن، تحدث معجزة ويبـدأ الناس فى الالتـفـاف حوله، فتبدأ الحرب المقدسة لنشـر كلمـة الله. ويربط بورخيس بصـورة مـبـاشـرة بين موقف حكيم فى المعارك وموقف النبى محـمـد؛ فنرى حكيـمـا وهو يدعـو الله من فـوق ناقـتـه الشـهـداء وسط المخاطر، لكن السهام كانت تصفر حوله دون أن تمسه. أما ميل حكيم للتأمل وللسلام فهى أيضا من خصائص الرسـول. واعـتـمـد حكيم فى حكمـه على رفـاقـه، أى الصحابة، وخاصة العشرة المبشرين بالجنة، بالإضافة إلى نظام الشورى.

لكن أهم ما يميز هذه القصة القصيرة هى العناصر الجديدة التى أضافها بورخيس فى إعادة كتابته للتاريخ. فالقصة تعكس، من جهة، رؤيته الخاصة للعالم، وتعكس من جـهـة أخـرى أثر (ألف ليلة وليلة). مثله مـثل كل كاتب يعيد كتابة «الكتاب» مضيفا إسهامه الخاص، مثله مثل كل مترجم يعيد خلق النص وفقا لرؤيته الخاصة، يعيـد بورخيس كـتابة التـاريخ. عبـر بورخيس عن رؤيته الكونية الخاصة من خلال مفـهـوم حكيم لنشأة الكون؛ حيث نجد إله بورخيس الخفى خلف الآلهة والأشياء قد

خلق العالم على صورته. عالم البشر إذن عبارة عن مجرد تقليد ظاهرى يعكس الكون. لكن أبرز ما ينتج عن هذه الرؤية هى نظرية المرايا التى تعكس إلى ما لانهاية هذا الكون المستغلق على الفهم. وتقوم هذه الرؤية الكونية عند حكيم على رقم ٩٩٩، وهو عبارة عن معادلات رياضية لعدد أسماء الله الحسنى التسعة والتسعين فى الإسلام، وبالتالى فهى تعنى الكون باعتباره صورة وكلمة إلهية. وانعكاسات المرايا هذه تقوم أيضا بوظيفة تكرار الواقع القبيح، ومن هنا تنبع نظرية المرايا بوصفها الجحيم. فالجحيم هو الواقع الذى نعيشه، الذى يعكسه إلى ما لا نهاية عدد متناه من المرايا التى تطاردنا وتعيد إنتاج وجهنا وأفعالنا بصفة مستمرة، بينما الجنة هى حالة النعاس التى تسمح لنا بالهروب من هذا الواقع. لكن، فى الموت، سوف نصحو وسوف يتحتم علينا مواجهة عذاب هذا الواقع البشع مرة أخرى. يستند بورخيس فى هذا المقام على الحديث النبوى: «الناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا».

هذا الوصف الذى يقدمه لنا بورخيس للجحيم عند حكيم هو الوصف نفسه الذى تقدمه جارية هارون الرشيد المثقفة فى الليلة رقم ٤٧٥ من (ألف ليلة وليلة)، مع فارق وحيد هو الرقم ٩٩٩ عند حكيم، وفى (ألف ليلة وليلة) سبعون ألفا وهو عدد علوم القرآن وفقا لعدد كلماته (انظر الزركشى، «البرهان فى علوم القرآن»). ويظهر أثر (ألف ليلة وليلة) من جهة أخرى فى البعد السحرى لحكيم. فاختفاء السحر والعجيب والمدهش، والاصطدام بالواقع عندما ينزع القناع عن وجه حكيم ـ هذا الواقع البشع الذى يجسده الجذام الذى كان قد أتى على وجه حكيم ـ كل هذا يؤدى إلى سقوط حكيم ومقتله، نظرا لاستيقاظ الناس من حلمهم الرائع. وضياع السحر يعود، فى نظر بورخيس، إلى خلل أو نقص؛ فالرقم السحرى لهذه الحكاية هو ٩٩٩ وليس ١٠٠١ الضامن لخلود الحلم الرائع.

يستكمل بورخيس إعادة كتابته وإعادة خلقه لـ (ألف ليلة وليلة) من خلال خمس حكايات أخرى تعيد إنتاج هيكل الحكاية الشرقية وتقوم على تيمات السحر والمرايا والمتاهات والقرين والأحلام. تنتسب ثلاث منها مباشرة لـ (ألف ليلة وليلة)، والاثنتان الأخريان تنسبان لمؤلفين غربيين نهلوا من الثقافة الشرقية.

حكاية «الساحر المضرور» هى إعادة كتابة قام بها بورخيس للحكاية رقم ١٣ من «كتاب باترونيو» لأمير قشتالة دون خوان مانويل، الذى كان قد أعاد كتابتها بدوره عن كتاب عربى باسم «الأربعون يوماً والأربعون ليلة» ، مما يؤكد مفهوم بورخيس الخاص بإعادة كتابة كل كاتب وكل جيل لنفس النص. يتجلى السحر فى حكاية بورخيس من خلال ساحر طليطلة، واحد من النبلاء يريد أن يتعلم السحر على يد الأول. يقرر الساحر أن يخضع النبيل لاختبار إنجاز الوعود، ويأمر الخادم بإعداد بعض الطيور للعشاء على ألا تقوم بطهيها إلا عندما يأمرها بذلك. تتوالى السمات الخمس للجحود من جانب النبيل الذى يصل إلى منصب البابا ويرفض إنجاز وعوده، بل ويرفض إعطاء بعض الطعام للساحر. عندئذ ينجلى المفتاح السحرى للطيور عندما يأمر الساحر الخادم بطهيها، فيجد النبيل نفسه مرة أخرى فى قبو منزل الساحر فى طليطلة. كل ما كان قد حدث له لم يكن سوى حلم سحرى تبخر عندما رفض النبيل إنجاز وعوده.

أما حكاية «مرآة الحبر» فيأخذها بورخيس عن كتاب «مناطق البحيرات فى أفريقيا الاستوائية» لريتشارد بيرتون (The Lake regions of Equaroial Africa) . يكمن العنصر السحرى فى هذه الحكاية فى الساحر الذى تنقذ إجادته للسحر حياته؛ إذ يقوم برسم مرآة من الحبر فى اليد اليمنى ليعقوب الشكاء، أقسى حكام السودان. إنها دائرة تحوى الكون بأكمله، وهى أيضا مرآة تعكس صورة الواقع بما فيه من «تعذيب وتشويه وعقوبات واستمتاع

الجلاد القاسى» . ومرآة الحبر هذه لها بعد فولكلورى، ففى بعض البلدان الشرقية يلجأ البعض لما يسمى المندل، وهو عبارة عن فنجان من الحبر، للبحث عن الأشياء المفقودة. أما مرآة الحبر فى هذه الحكاية فهى تعكس صورة شخص ملثم يتوق الحاكم لرؤية وجهه. إنه الكون مستغلق الفهم، السر الإلهى الذى لا نصل إليه إلا بالموت. فالموت هو عقاب من يحاول انتهاك هذه الأسرار، من يحاول معرفة ما يجب أن يجهله. بالفعل، نجد أن الرجل الملثم يحمل وجه الحاكم، فيرى هذا الأخير موته منعكسا فى مرآة الحبر ويشاهده شخصية خيالية تحولت إلى متفرج للخيال الذى هو بطله. ينهى بورخيس الحكاية بعبارة شرقية «سبحان الحى الذى لا يموت والذى بيده العفو والعقاب» .

أما حكاية «الاثنان اللذان حلما» فهى تقوم على تيمة سيمترية الأحلام. فنجد رجلا فى القاهرة يحلم، وهو نائم أسفل شجرة تين فى حديقة منزله، أن سعده وثراءه موجودان فى أصفهان، فيقوم برحلة إلى بلاد الفرس بحثا عنهما. هناك، يقابل رجلا آخر ويروى له حلمه، فيسخر منه الفارسى ويقول له إنه إنسان غير عاقل، فهو أيضا قد حلم بأن ثراءه موجود بحديقة بالقاهرة بجانب شجرة تين، لكنه لم يعط أى اهتمام لما أسماه أكذوبة. يعود الرجل الأول إلى القاهرة، وفى حديقة منزله، التى كان قد تعرفها من خلال وصف حلم الفارسى، يجد كنزا. لقد كوفئ لأنه آمن بسحر الحلم واتبع الخط السحرى. إن المقاصد الإلهية لا يمكن التوصل إلى معرفتها، لكننا نسهم فى تحقيقها من خلال المدهش والعجيب. لذلك، يختتم بورخيس حكايته بعبارة شرقية تسبح بكرم الله ومقاصده الخفية: «سبحان الكريم الخفى» .

حكاية «الملكان والمتاهتان» هى عبارة عن تنويعة على حكاية أخرى لبورخيس هى «ابن خاقان البخارى المتوفى داخل متاهته» ، وهى أيضا حكاية داخل الحكاية سابقة الذكر. وبرغم أن بورخيس ينسبها لـ (ألف ليلة وليلة) ، إلا أنها لا وجود لها لا فى الأصل العربى ولا فى أى ترجمة. تبدأ حكاية بورخيس بالطريقة الشرقية: «يحكى والله أعلم» . يقرر ملك بابل بناء متاهة، لكن بناء المتاهات هو فعل الله وخلقه للكون. وبالتالى فبناء متاهة من قبل البشر هو تحد لله. يقوم ملك بابل بدعوة ملك العرب ويدخله المتاهة حيث يضل طريقه. يتضرع ملك العرب إلى العناية الإلهية ويتمكن من الخروج من المتاهة. ودون أن يشكو، يذهب إلى ملك بابل ويعلمه أنه هو أيضا لديه متاهة فى بلاده. وعند عودته إلى مملكته، يقوم بغزو مملكة بابل ويأسر ملكها، ثم يحمله إلى الصحراء حيث يتحول إلى منفذ للإرادة الإلهية. إنها الصحراء، متاهة العربى، حيث لا توجد سلالم أو أبواب أو سراديب أو حوائط. يتركه فى الصحراء حيث يموت ملك بابل من الجوع والعطش. إن محاولة تقليد فعل من أفعال الله يساوى الشرك به، مما يتطلب العقاب والموت. فعقاب الله هنا هو التيه فى المتاهة الإلهية ـ الصحراء التى توازى الكون ـ لمن ينتحل إحدى صفات الله ويقوم ببناء متاهة إنسانية. ونهاية الحكاية هى أيضا على الطريقة الشرقية: «سبحان الحى الذى لا يموت» . فى الحكايات الأربع التى قمنا بعرضها، يتجلى أيضا بعد المواعظ الأخلاقية الذى يميز (ألف ليلة وليلة) .

حكاية «غرفة التماثيل» هى إعادة كتابة قام بها بورخيس عن «حكاية خاصة بفتح طارق بن زياد لبعض مدن الأندلس» ، وهى حكاية تمتد من منتصف الليلة ٣١٥ حتى منتصف الليلة ٣١٦ من كتاب (ألف ليلة وليلة) . وحكاية (ألف ليلة وليلة) هى بدورها إعادة كتابة لبعض الأساطير التى نسجت حول فتح العرب لإسبانيا، مثل: «بيت الأقفال فى طليطلة» و«مائدة سليمان» اللتين وردتا فى كتب الرحالة المسلمين، وتنسبان إلى الليث بن سعد. فى البداية كانت عبارة عن حكايات

قصيرة، لكن تولد عنها نبع من التفاصيل العجيبة المدهشة أدت إلى بناء أسطورة أصبحت فيما بعد جزءا من (ألف ليلة وليلة) (محمود على مكى، «مصر وأصول كتابة التاريخ العربى الإسبانى»، مجلة المعهد المصرى للدراسات الإسلامية، مدريد، ١٩٥٧).

إنها إذن الأسطورة هى التى جذبت بورخيس: الرواية المدهشة للحدث التاريخى، وهو ما يقوم به هو أيضا فى إعادته كتابته، مغلفا التاريخ بالسحر. نجد، فى حكاية بورخيس، بعض التغيير والإضافات بالنسبة للأصل العربى. فى النص العربى، يصمم ملك المسيحيين على فتح المنزل المغلق بالأقفال، وبالداخل، يقرأ نبوءة قدوم العرب. فى العام نفسه، يفتح طارق بن زياد إسبانيا ونكتشف معه ما يحويه المنزل: الكنوز ومائدة سليمان وكتب السحر والمرآة التى تعكس الكون. فى نص بورخيس، يصاحب وصف الكنوز دخول ملك المسيحيين المنزل، لأن هذه الكنوز، التى تفقد فى لحظة اكتشافها، هى عقاب من يصر على هتك الأسرار ومعرفة ما يجب أن يجهله. هذا ما تؤكده إحدى إضافات بورخيس على النص الأصلى: «أخفوا عنه السلسلة الحديدية التى تحمل المفاتيح، وقالوا له إن إضافة قفل آخر أسهل من فتح أربعة وعشرين قفلا. لكن الملك كان يردد بفطنة مدهشة: أريد أن أرى محتوى هذا القصر». هكذا نجد أن الإغراء هو فى الوقت نفسه العقاب، لأن الوصول إلى هذه الكنوز يؤدى إلى ضياعها ودخول العرب. من هنا، الموعظة الأخلاقية المميزة لـ (ألف ليلة وليلة). هناك عنصر شرقى آخر أضافه بورخيس هو الإشارة إلى النبلاء وكبار رجال بلاط ملك المسيحيين بكلمات «وزير» و«أمير» العربية بالحروف اللاتينية. بعض إضافات بورخيس تهدف إلى تكثيف السحر. ومثال على ذلك، عند ما خلع ملك المسيحيين الأقفال وفتح الباب، يضيف بورخيس: «وفتح الباب بيده اليمنى التى سوف تحترق إلى الأبد». نهاية حكاية (ألف ليلة وليلة) تروى أن طارقا بن زياد بعث بالكنوز إلى الخليفة. ويضيف بورخيس أن الخليفة «وضعها داخل هرم». الإشارة إلى الهرم، بكل ما يحمله من دلالات الغموض والأسطورة، هى عنصر سحرى أضافه بورخيس لتعزيز عامل المدهش والعجيب فى نصه. يمكننا القول إذن، كما يقول بورخيس، إن كتاب (ألف ليلة وليلة) مستمر فى حيويته ووجوده وإعادة خلقه. هذا ما أكده بورخيس بمساهمته فى هذا الكتاب الخالد، على مستوى الكتابة والقراءة.

يبقى بعد أخير خاص بأثر (ألف ليلة وليلة) فى الآداب المختلفة، وهو البعد الخاص بأدب أمريكا اللاتينية. هناك علاقة حميمة، من وجهة نظر بورخيس، بين هذا الكتاب وقارة أمريكا اللاتينية. تلك العلاقة تقوم على التشابه بين عربى الصحراء والجاوشو (الفارس الراعى) فى البامبا (المراعى البرية الشاسعة فى قارة أمريكا الجنوبية). ينتمى الاثنان لنموذج الفارس وموقفه من المدينة. ويقارب بورخيس بين العربى والجاوشو، فالاثنان يخشيان المدينة ولا يستطيعان العيش بين أربعة جدران. الجاوشو يخشى المدينة، مثل البدو الذين يغطون وجوههم، وفقا لرواية بورخيس، عند دخولهم المدن العربية. هناك إذن تطابق بين الصحراء والبامبا. ومثل الحكايات القديمة العاطفية الحزينة المرتبطة بالصحراء والتى تدور حول الفراق والحنين والموت حبا، نجد أن الأدب الشعبى فى أمريكا اللاتينية يتميز بالحزن وبالأمثولة الجامدة. فالمكان، فى هذا الأدب، يعنى الزمان والتاريخ، من خلال الوجه المؤثر للفارس الذى تختلط فيه البطولة بالحقارة، هذا المزج الذى نجده أيضا فى (ألف ليلة وليلة). لذلك، يرجع بورخيس أصل الحزن فى هذا الأدب الأمريكى اللاتينى إلى أصل الحزن عند بدوى الصحراء الذى فقد جنته وأسر فى المدينة. نستطيع إذن القول بأن البدوى، فى المدينة، يحن إلى صحرائه ويحاول الهروب من أسوار المدينة من خلال الأحلام، وذلك بخلقه أدبا قائما على المدهش والعجيب جسدته ببراعة

حكايات (ألف ليلة وليلة). وبالمثل الجاوشو، فى المدينة، يحن إلى البامبا ويحاول الهروب إليها من خلال الأحلام بخلقه أدبا قائما على المدهش والعجيب الذى يهيمن على أدب أمريكا اللاتينية. هذا ما يفسر الحفاوة التى استقبل بها كتاب (ألف ليلة وليلة) فى قارة أمريكا اللاتينية؛ حيث مارس تأثيرا كبيرا، وحيث وجد تربة خصبة لإعادة إبداعه. نستطيع، إذن، أن نعتبر أن المدهش والعجيب الذى يميز أدب أمريكا اللاتينية وريث شرعى لـ (ألف ليلة وليلة). وهو ما يؤكده كثير من كتاب هذه القارة، ومنهم بورخيس، حتى وصل الأمر عند جابرييل جارثيا ماركيز إلى أن قال عند تسلمه جائزة نوبل فى الأدب: «أدين بهذه الجائزة لحكايات جدتى ولألف ليلة وليلة».

وفى الختام يمكننا القول إن كتاب (ألف ليلة وليلة) مثل، بالنسبة لبورخيس، مرجعا أساسيا، فلسفيا وأدبيا فى الوقت نفسه. فمن ناحية بنائه، جسد له هذا الكتاب رؤيته الخاصة للعالم. ومن حيث محتواه، أكد له نظريته الأدبية التى استعرضنا أهم نقاطها. ولم يبق لنا سوى تأكيد أثر (ألف ليلة وليلة) على بورخيس بصفته كاتبا نهل من الثقافة العالمية ومن الثقافة الغربية المتأثرة بهذا الكتاب، وبصفته أرجنتينيا حيث يسود المدهش والعجيب فى بلده كما فى أدب أمريكا اللاتينية بصفة عامة.

المراجع والمصادر :

(١) بورخيس، **الأعمال النثرية الكاملة (١٩٧٥ ـ ١٩٣٠)** ثلاثة أجزاء، برشلونة، ١٩٨٥.

(٢) **ألف ليلة وليلة**، مكتبة محمد على صبيح وأولاده، الحسين، القاهرة.

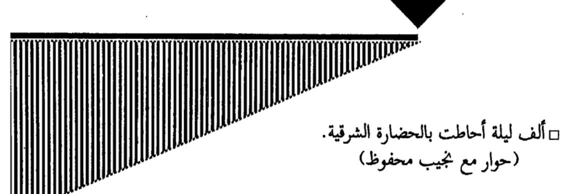
(٣) أنطوان جالان، **ألف ليلة وليلة**، الترجمة الفرنسية، باريس، ١٩٦٥.

(٤) محمود على مكى، **مصر وأصول كتابة التاريخ العربى الإسبانى**، مجلة المعهد المصرى للدراسات الإسلامية، مدريد، ١٩٥٧.

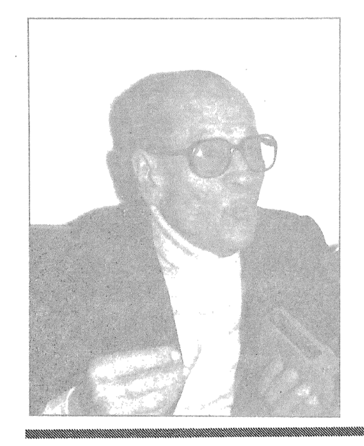
(٥) نصر حامد أبوزيد، **فلسفة التأويل**، دار الوحدة، بيروت، ١٩٨٣.

(٦) هالة أحمد فؤاد، **الإنسان الكامل عند محيى الدين بن عربى**، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ديسمبر ١٩٩٠.





□ ألف ليلة أحاطت بالحضارة الشرقية.
(حوار مع نجيب محفوظ)



نجيب محفوظ لـ «فصول»*:

«ألف ليلة» أحاطت بالحضارة الشرقية

لهذا الحوار مع «نجيب محفوظ»، فى سياق هذا العدد من «**فصول**» عن (**ألف ليلة وليلة**)، أهمية خاصة، ليس لأنه حوار مع محفوظ صاحب «نوبل» (فقد كان ـ قبل نوبل بعقود ـ الكاتب الذى استطاع أن ينتقل بفنّ الرواية، فى العربية، انتقالاته الأساسية الكبرى).. وليس لأنه أول حوار تجريه «فصول» مع محفوظ، و إنما ـ أساساً ـ لأنه حوار مع الروائى العربى الكبير الذى يشيد رواية كاملة، واحدة على الأقل (ليالى ألف ليلة)، على (ألف ليلة) تشييداً مباشراً، فاستلهم وأحيا وخلق من جديد شخصياتها وأجواءها وعناصرها الفنية، فضلا عن أنه تمثل عالم (ألف ليلة)، على مستويات متنوعة، فى روايات أخرى عدة له.

تنوعت أسئلتنا لنجيب محفوظ، فى هذا الحوار، وتنوعت إجابات نجيب محفوظ. اتسمت بالتفصيل أحيانا وبالقصر أحيانا، ولكنها ظلت مثقلة بإرث من التجربة والخبرة، كاشفة عن تلك المساحة التى يتقاطع فيها إبداع محفوظ وإبداع «ألف ليلة»، وأحالت إلى «دور» ما ، «يمكن» ـ أو كان «يجب » ـ أن يقوم به النقد. على كل حال، وأيا كانت الأسئلة من «فصول»، وأيا كانت الإجابات من «نجيب محفوظ»، ففى هذا الحوار كشفٌ لمساحة يتقاطع فيها عملُ مبدعٍ كبير، فرد، مع عمل تراثى، جماعى، عظيم.

هكذا كانت أسئلة «فصول»، وهكذا كانت إجابات «نجيب محفوظ»:

● **فلنبدأ بهذا السؤال التقليدى تماما:**
كيف كان تعرفك الأول على (ألف ليلة وليلة)؟

---

*أجرى الحوار: حسين حمودة.

كيف كان أثرها فيك أو تأثرك بها؟ هل رأيت فيها - فى ذلك الوقت - عملاً يمكن أن يوضع فى مصاف الأعمال «الكلاسيكية» الرفيعة ؟

■ **نجيب محفوظ :** تعرفت على (ألف ليلة وليلة)، أول ما تعرفت، فى فترة الصبا. وقد تمّ هذا التعرّف خفية، وتسللاً. لم نكن نستطيع أن نذكرها فى أحاديثنا وقتذاك. لم نكن نستطيع أن نقول، فى بيوتنا، إننا نقرأ (ألف ليلة وليلة). لا تستطيع أن تعرف كل الأسباب الكامنة وراء هذا، ولكنك تستطيع أن تربط هذه الأسباب بـ «حاجز أخلاقى» أو ما إلى ذلك.

كنت أنا، مع أصدقائى، نأتى بنسخة من (ألف ليلة) ونذهب إلى حقول «العباسية» (كان ذلك فى «العباسية» أيام أن كانت حقولا!).كنا نذهب إلى حقل من هذه الحقول ونجلس لنقرأ حكاياتها. طبعا، فى هذه السنّ، كانت تجذبنا بصفة خاصة حكاياتها الجنسية (أنا أكلمك بصراحة!!)، كما كانت تجذبنا أيضا الحكايات التى تناسب أعمارنا.

لكنى لم أعرف القيمة الحقيقية لـ (ألف ليلة) إلا بعد أن قرأت عنها الدراسات التى قدمها بعض كتابنا ودارسينا. فهمت من هذه الدراسات أن (ألف ليلة) عمل عظيم، وأن الغرب مهتم بها اهتماما كبيراً.. وما إلى ذلك. من هنا، أعدت قراءتها مرة أخرى، وكنت، مع هذه القراءة الثانية، قد دخلت فى طور النضج.

لقد اكتشفت، فى هذه القراءة الثانية الناضجة، أن (ألف ليلة) قد استطاعت أن تعبر عن عالم بأكمله؛ بعقليته وبعقائده وبخيالاته وأحلامه، لقد اكتشفت أنها عمل فريد بحق، تقف فى مصاف الأعمال الإنسانية الكبيرة.

● **ألم تكن ثنائية «الشعبى» و «الفصيح»، ثنائية «المبتذل» و «الرفيع»، ضمن رؤيتك لموروث القصّ العربى، فى أى مرحلة من مراحل نموك الفكرى والثقافى؟**

لقد حافظت، دائما، على شروط تتصل بما يسمى «الرصانة» و «الجزالة» اللغوية، ولكنك - فى الوقت نفسه - أعليت من شأن «اليومى»، المعيش، الحى .. كيف تطورت نظرتك لهذه الثنائية التى كانت مطروحة فى الثلاثينيات والأربعينيات .. كيف «قيّمت»، فى

هـذا السـيـاق ، عـمـلاً مـثل (الف ليلة) راى فـيـه بعضهم نوعاً من «الابتذال» ؟

■ **نجيب محفوظ :** «الابتذال» الذى يمكن أن يراه بعضهم فى (ألف ليلة) هو «الابتذال الإنسانى» - إن صح القـول؛ هو الابتـذال الطبـيـعى العـادى الذى هو قـائم فى كل مجتمع إنسانى. إن مؤلف (ألف ليلة) ، أو بالأصح مؤلفيها، قد رووا وكتبوا بعفوية عن «واقع الحياة» ، فخرج «واقع الحياة» هذا بكل ما فيه من عمق وبساطة معاً، وأيضاً بكل ما فيه من خصوصية وابتذال؛ كل هذا قد خرج فى «كل» واحد لا يتجزأ. لقد صيغت (ألف ليلة) ، فى الحقيقة، فيما يشبه «دائرة معارف» نفسية اجتماعية متكاملة، وسعت إلى أن تحتوى الحقائق الإنسانية بكل ما فيها من مستويات، وبكل ما فيها من جوانب حقيقية، خفية أو معلنة.

● **عندمـا بدات تمنح للكتـابة حـيزاً كـبيـرا، إن لم يكن الحيز الاكبر، من حياتك واهتماماتك، خصوصا بعد رواياتك (رادوبيس) و (عبث الاقدار) و(كفاح طيبة).. مـا الاعـمـال الـتـراثـية، الـتـاريـخـيـة خـصـوصـا، الـتى تصورت ان بإمكانك الإفادة منها فى كتابتك ؟**

■ **نجيب محفوظ :** لقد رجعت إلى التاريخ مرة أخرى فى بعض أعمالى المتأخرة نسبياً، منها مثلا (العائش فى الحقيقة). ورجعت إلى الأعمال التراثية العربية فى بعض أعمالى الأخرى، مثلا (رحلة ابن فطومة).

● **لـ (الف ليلة وليلة) حضور مباشر فى روايتك (ليالى الف ليلة). كيف تم تشكُّل هذا الحضور؟ ما تفاصيل عـلاقـتك، قـبـيل كـتـابة هذه الرواية، او فى مـرحلة التجهيز لها، بـ (الف ليلة).. ما تصورك لإسهامات العناصر الفنية لـ (الف ليلة) فى صياغة روايتك ؟**

■ **نجيب محفوظ :** لقد جاءتنى فكرة أن حكايات (ألف ليلة وليلة) يمكن أن تكون مادة صالحة تماماً لأن أصوغ منها عملاً روائياً، متداخلا ومتكاملاً بقدر الإمكان؛ أى بقدر التداخل والتكامل نفسيهما اللذين نجدهما فى حكايات (ألف ليلة وليلة) .لذلك، أعدت قراءة (ألف ليلة) مرة أخرى، واستخرجت منها مجموعة

من «التيمات» المختلفة، ووجدتها ـ عندئذ ـ تدعونى للكتابة عنها. طبعا ليس كل عمل، ولا كل تجربة، يغريك أو تغريك للكتابة عنه أو عنها. لكنى، على أية حال، وجدت فى (ألف ليلة) أشياء ودوافع تدعونى للكتابة عنها؛ ومن ثم كانت روايتى (ليالى ألف ليلة).

أعتقد أننى، فى هذه الرواية، قد عبرت عن اهتماماتى الكبرى الأساسية، وأننى قمت بذلك فى مزيج بين ما يمكن أن تسميه «الواقعية السياسية» و«التأملات الميتافيزيقية»، ولك ـ إن شئت ـ أن تقول «التأملات الصوفية». لقد وجدت فى (ألف ليلة) مساحة كبيرة تمكننى من التعبير عن هذا المزيج متباعد الأطراف.

● هناك ايضا حضور واضح للراوى او الراوية فى اعمال اخرى لك، خصوصاً (اولاد حارتنا) و(الحرافيش)، بل حتى (قشتمر) .. اقصد الراوى صاحب الصوت الحميم، المجاوز حتى للراوى العليم المهيمن الذى يصوغ، روائيا، العالم من خلال رؤاه واحكامه القيمية ..

هل لهذا الحضور، لهذا الراوى الحميم، وشائج تربطه بحضور الرواة فى اعمال شعبية عربية: السير الشعبية و (الف ليلة) مثلا ؟.

■ نجيب محفوظ: ليس هذا مستبعداً، بل ربما كان صحيحاً. أريد أن أقول لك إننى قرأت أعمالاً عدة من التراث الشعبى، من بينها (سيرة عنترة) و (حمزة البهلوان) و (ألف ليلة وليلة)، فضلاً عن «أيام العرب».. ولابد أن تكون هذه الأعمال قد أثرت، بشكل أو بآخر، فى نتاجى.

لكن، على أى الأحوال، يصعب علىّ أن أتحدث عن تأثير هذه الأعمال فى رواياتى، ربما يصعب على أى مؤلف أن يتحدث عن مثل هذا التأثير على مؤلفاته، وربما كان هذا الحديث أكثر سهولة على من يقوم بنقد رواياتى. ما يسهل قوله، بالنسبة إلىّ، أن أتحدث بما تحدثت عنه حول كتابتى رواية (ليالى ألف ليلة)، وبالتالى حول تأثرى المباشر بحكايات (ألف ليلة). أما فيما يتصل بتأثير هذه الحكايات، تأثيرا غير مباشر، على عمل مثل (الثلاثية)، فهذا أمر يمكن أن تقوم به أنت على نحو أفضل مما أقوم به أنا، وربما تستطيع أن تخرج بنتيجة تؤكد أن تأثرى بـ (ألف ليلة) فى (الثلاثية) أكبر من تأثرى بها فى (ليالى ألف ليلة) نفسها.

إن حديثى فى هذه المنطقة صعب؛ لأنه متصل بتلك المساحات غير الواعية، التى تشبعت بها الروح وهى تروى أو وهى تحكى.

● **تعدد الرواة للحدث الواحد فى روايتك (ميرامار) قد يرتبط - مع الاختلاف طبعا - بتعدد الرواة للحكاية الواحدة او للحدث الواحد فى بعض حكايات الموروث العربى او بعض حكايات (الف ليلة)، كما قد يكون جزءاً من السعى لتطوير الراوى التقليدى فى فن الرواية ..**
إلى اى من التجربتين ترد صياغة الراوى فى (ميرامار) ؟

■ **نجيب محفوظ :** لست أعرف. حقا، لست أعرف على وجه اليقين.
طبعا «تعدد الرواة» شكل أدبى، روائى، معاصر. و«الراوى العليم» الذى يعرف كل شئ، الذى أشرت أنت إليه، هو أصل الرواية الغربية. قد يكون لتعدد الرواة فى (ميرامار) صلة بتعدد الرواة فى بعض حكايات الموروث العربى، وقد يكون هذا التعدد نوعاً من الحوار مع شكل الراوى العليم، أو نوعاً من «إعادة» النظر فى شكل الراوى العليم.

● **من السرد الاحادى الذى يسير فى اتجاه واحد، فى رواياتك الأولى (مرحلة «القاهرة الجديدة») .. إلى السرد المتعدد ، الذى يتداخل فيه الراوى مع عالم الشخصية (فى روايات مثل «اللص والكلاب» «الشحاذ» ، «ثرثرة فوق النيل») .. إلى السرد القائم على «صوت حكيم» ، مثقل بإرث صوفى، يحتفى بالاختزال الشديد (فى «الحرافيش» والحلقات المنشورة حتى الآن من «أصداء السيرة الذاتية»).**
هل لهذا التعدد السردى اواصر تربطه بتعدد السرد فى كتابات متنوعة من الموروث العربى ؟

■ **نجيب محفوظ :** ربما هذا صحيح. بل لعله صحيح تماماً. لماذا؟ لأننى تأثرت تأثراً كبيراً بالتراث العربى، وأنت تعرف الحكايات العربية التى كانت تروى على أنها تاريخ، فى (الأغانى) للأصفهانى، أو (الكامل) للمبرد، وما إليهما. لقدكانت هذه الحكايات تقع فى منزلة تتوسط بين «التاريخ» و «القصة». طبعا كانت

(*) أجرى الحديث يوم ١ / ٣ / ١٩٩٤ .

«الحدوتة» مقصودة فى هذه الحكايات، ولكن كان الهدف الفنى فيها يدفعك للتوقف والتأمل، ويدفعك للتساؤل حول من يكون «المتكلم» فى هذه الحكايات، بل يدفع بك إلى التشكك وإلى أن ترى فى «المسألة» برمتها شيئاً آخر. إذن، لقد كان المتكلم، فى مثل هذه الحكايات، يمزج التاريخ بشئ آخر. أيضا، فى مثل هذه الحكايات، هناك ما تلاحظه من القصر الشديد، بل الاختزال في العرض. وربما كان لهذا القصر والاختزال ارتباط بعقلية العرب ونظرتهم للأشياء؛ فهم لا يميلون كثيرا إلى التحليل والتفاصيل الدقيقة. يمكنك، مثلا، أن تقرأ: «دخل فلان على عبدالملك بن مروان فاعتدل وقال..»، دون أن تعرف أين كان يجلس «عبدالملك بن مروان»، ودون أن تعرف شيئا عن تفاصيل الحجرة ـ مثلا ـ التى كان يجلس فيها، ولا عن الملابس التى كان يلبسها من دخل عليه.. إلخ. فقط، هناك «عبدالملك بن مروان» وهناك من «دخل عليه»!

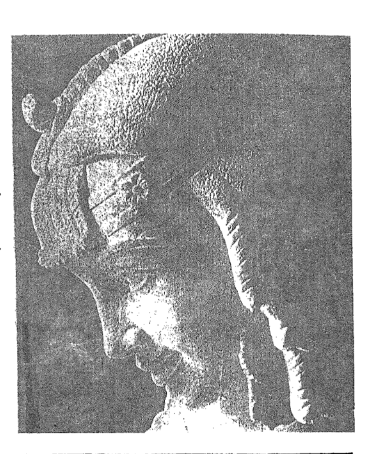
وربما كان الاختزال في السرد ، فى بعض أعمالى، مرتبطا بالاختزال فى مثل هذه «الحكايات ـ الأخبار».

● **كيف تنظر لتلك المساحة الكبيرة من «الحرية» أو «التحرر» التى انطوت عليها (الف ليلة) ، برغم إنتاجها ـ أيا كانت مصادرها : هندية ، فارسية ، عربية (عراقية ومصرية) ـ قبل قرون عدة..**

هل ترى هذه المساحة من حرية الإبداع اقل رحابة الآن لدى المبدع العربى المعاصر؟

■**نجيب محفوظ:** الأدب العربى القديم كله ارتبط بقدر من الحرية، ربما لا يوجد مثيل له فى الأدب «الإفرنجى». لكن السبب الأكبر فى ذلك يرجع إلى أن هذا الأدب العربى القديم كان «أدبا خاصا»، كان «أدب مجالس» أو «أدب سمر». طبعا لم تكن هناك، وقتذاك، صحافة ولا إذاعة ولا تليفزيون، ولا أى وسيلة تساعد على الانتشار الواسع للأدب، الذى نشهده الآن . كان أبو نواس، مثلاً، يجلس مع أصحابه، ويقومون بنوع من «المساجلات الشعرية»، تماما كما تفعل جماعة من الأصدقاء الآن؛ إذ تجلس فى «سهرة» وتقوم بـ«التنكيت» فيما بينها. هنا وهناك، قديما وحديثا، لا يسمع أحد عن ما دار بمثل هذه الجلسة.

طبعا كان هناك رواة يحفظون هذه المساجلات وغيرها ويسجلونها. وكان هناك خطاطون ونساخون يخطون وينسخون هذا كله ويحفظونه. لكن، ظل هذا كله منحصراً فى دائرة «صفوة» بعينها، جماعة صغيرة محدودة، أو «إنتليجنسيا» صغيرة العدد. لم يكن «الجمهور العريض» يعرف الكثير، بل ربما لم يكن يعرف شيئا، عن هذه «الصفوة» أو «الجماعة» أو «الإنتليجنسيا». ولذلك، لم تكن هناك «رقابة»، وكانت هناك حرية واسعة لدى الذين يتحركون داخل هذه الدائرة المحدودة .



شـــهــــرزاد ـ نحت رخـــام
للفنان المصرى محمـود مختار.

بل رغم هذا، رغم ضيق هذه الدائرة المحدودة التى تتمتع بالحرية، فإنك تجد شاعراً مثل بشار بن برد قد فقد حياته بسبب الشعر.

طبعا، كانت هناك أسباب أخرى للحرية فى تلك الدائرة المحدودة. وطبعا، كان بعض هذه الأسباب يرتبط بالناحية السياسية. لكنى أتصور أن السبب الأكبر فى هذه الحرية كان متصلا بأن من تمتعوا بها كانوا أشبه بمن «يخاطبون أنفسهم»، فى مجالس خاصة.

فى الحقيقة، باختصار، لم تكن هذه المساحة الكبيرة من الحرية التى تمتع بها المبدعون العرب القدامى بسبب أنهم كانوا أكثر تقدما منّا، وإنما بسبب أنهم كانوا «يتكلمون كلاما خاصا» فى جلسات خاصة.

الأديب اليوم يخاطب جمهوراً عريضاً.. وهذا الجمهور له «ترمومتر». حياة، وتقاليد، ودين. وهناك «دولة ساهرة»، وهناك «مربّون».. إلخ. لذلك، فما نكتبه اليوم يعتبر «مؤدبا» جداً بالقياس للتراث العربى الإسلامى القديم!

لقد كان تعبير المبدعين العرب القدامى مطلقا، وحراً بشكل كامل، وكانت تجاربهم فى الكتابة تتطرق إلى كل الموضوعات تقريبا، من «الإلهيات» وحتى الجنس. لذلك، لا يمكن مجاراتهم، اليوم، من هذه الناحية، إلا على مستوى كتابة أوراق خاصة ليست للنشر.

ليس هناك شاعر أو ناشر اليوم، مهما كان قدره، وأينما كان، حتى في أوروبا، يستطيع أن يكتب كما كتب أبو نواس أو حسين الضحاك، مثلا، أو كما كتبت (ألف ليلة وليلة) التي كانت تتردد في «دوائر خاصة» أخرى، أوسع قليلاً.

● **لك، ولخورخي بورخيس، تجربة عميقة وثرية في تناول الزمن (وقد توقف بورخيس عند عنصر الزمن في «الف ليلة»، وافاد من صياغته)* .**

هل تتصور ان اطروحاتك الخاصة بالزمن (خصوصا في «الحرافيش» و«أصداء السيرة الذاتية)؛ وتاملك امتداده واتصاله ودائريته، والحكمة الناجمة عن هذا التامل.. إلخ -هل تتصور ان هذه الاطروحات حول الزمن تتصل بصياغته المتحققة في التراث الصوفي وفي (الف ليلة وليلة)؟

■ **نجيب محفوظ:** ربما كان صعباً، بالنسبة إليَّ، أن أجيب عن هذا السؤال. إذا كان للزمن معنى في ذهني فليس ذلك نتيجة لتفكيري في الزمن، لا على المستوى العلمي ولا على المستوى الفلسفي. وإنما الزمن قد تشكل من خلال وجداني. ولا أعرف، على نحو دقيق، النتيجة التي يخرج بها الزمن عبر هذا التشكل ليظهر – في محصلة نهائية – في أعمالي. تستطيع أن تنظر لهذا الزمن في أعمالي، وأن تحكم عليه، وتحدده، وترى فيه ما إذا كانت تكمن وراء صياغته «لمسات صوفية» أو «دينية» أو «علمية»، أو تأثرات بـ (ألف ليلة) مثلا، أو ما إذا كان نتاجاً لهذا كله. طبعا من الممكن لمثل هذه «اللمسات» أو «التأثرات» أن تكون أكثر وضوحا، وأكثر بروزا، في عمل من أعمالي، وأكثر خفوتا في عمل آخر، لكني لا أستطيع أن أحدد ذلك.

● **مازالت (الف ليلة) حتى الآن تثير فينا كل هذا الإحساس بالمتعة.. ومازالت تستلهم في الإبداع، العربي والإنساني، في فنون لغوية وغير لغوية.. ما تصورك للملامح الاساسية التي تجعل من (الف**

---

* انظر مقالته والمقالات المنشورة بهذا العدد من «فصول» .

ليلة) عملاً يتمتع بكل هذه القدرة على مقاومة الفناء، علـى الامـــتـــداد والحـــيـــاة فى الزمن ؟

■ **نجيب محفوظ :** أتصور أن هذا مرتبط، أولا، بصدق (ألف ليلة)؛ صدقها الكامل فى التعبير عن زمانها، لأنها استطاعت أن تعكس ما يمكن أن تسميه «رؤية حضارة»، سواء على مستوى الحياة اليومية البسيطة أو على مستوى الحياة الفكرية. إنك تجد فى (ألف ليلة) تلك الجارية التى استطاعت أن تلمّ بـ «الشريعة» من أولها إلى آخرها.

● **الجارية «تودد»..**

■ **نجيب محفوظ :** نعم. استطاعت الجارية «تودد» أن تقدم مثالاً عن الإلمام بجانب مهم من جوانب الحياة الفكرية التى عبرت عنها (ألف ليلة)..

إن (ألف ليلة)، فى محيطها، تقدم ما قدمته رواية مارسيل بروست (البحث عن الزمن الضائع). وإذا كان عالم رواية بروست قد انحصر فى مساحة محدودة من شعب فرنسا (أقصد جماعة «الجرمان»)، دون أن يعرف شيئا عن باقى شعب فرنسا، فإن (ألف ليلة) قد أحاطت بالحضارة الشرقية كلها، وعبرت عن هذه الحضارة الشرقية كلها. أقول «الحضارة الشرقية» وأعنى ذلك؛ أعنى حضارة أوسع من «الحضارة الإسلامية» نفسها.

●

● مجلات تصدر عن

الهيئة المصرية العامة للكتاب

● **فصول** مجلة فصلية

رئيس التحرير : جابر عصفور

● **إبداع** مجلة شهرية

رئيس التحرير : أحمد عبد المعطى حجازى

● **القاهرة** مجلة شهرية

رئيس التحرير : غالى شكرى

● **المسرح** مجلة شهرية

رئيس التحرير : محمد عنانى

● **علم النفس** مجلة فصلية

رئيس التحرير : كاميليا عبد الفتاح

● **عالم الكتاب** مجلة فصلية

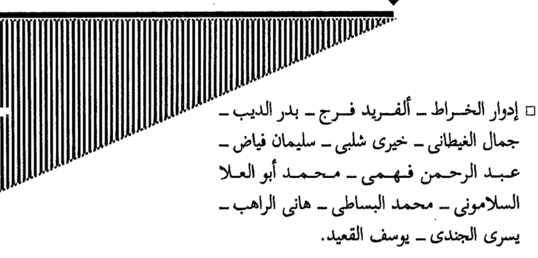
رئيس التحرير : سعد المجرسى

● **الفنون الشعبية** مجلة فصلية

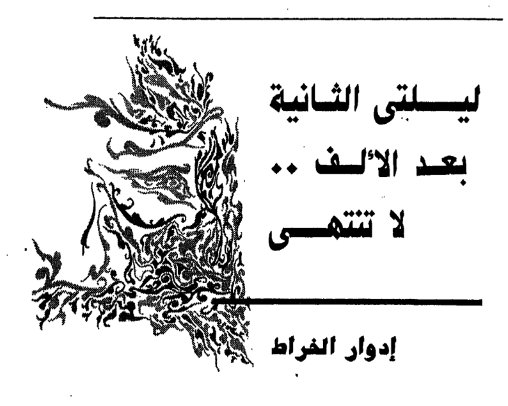
رئيس التحرير : أحمد مرسى







□ إدوار الخـراط ـ ألفـريد فـرج ـ بدر الديب ـ جمال الغيطانى ـ خيرى شلبى ـ سليمان فياض ـ عـبـد الرحـمن فـهـمى ـ مـحـمـد أبو العـلا السلامونى ـ محمد البساطى ـ هانى الراهب ـ يسرى الجندى ـ يوسف القعيد.



ليلتى الثانية بعد الألف .. لا تنتهى

إدوار الخراط

كان جابر صاحبى ، زمان، أكبر جماعة الصغار فى مدرستنا (النيل الابتدائية) ولكنه من الكبار أيضا، يضع رِجْلاً هنا ورجْلاً هناك. وبعد الامتحانات التى عقدت فى تلك السنة، لأول مرة فى حياتى، تحت خيمة عالية نصبت فى الحوش الكبير ولها فتحات وقماش ملوّن ومزخرف كقماش شوادر الأفراح والمآتم، قال لى جابر إن عنده سحّارة ملآنة بالمجلات والكتب والروايات فقلت له إننى أريد أن أقرأها،كلها، فى الإجازة، فقال لى تعال؛ ووصف لى أين بيتهم.

كان بيتهم فى شارع ١٢ من ناحية كرموز، دخلت من الباب الخشبى من فوق عتبة رخامية ممسوحة. وفوجئت بالسماء فوقى، وكان فى جانب الحوش الذى جرت فيه الفراخ من أمامى، فرن موقد جلست أمامه سيّدة بملابس سوداء وطرحة على أطرافها غبار أبيض من الدقيق، تخبز. سألتها عنه فرحّبت بى وقالت لى هوَّ انت صاحبه؟ يا أهلا يا ضناى ونادته بصوت عال، ودخلت معه إلى البيت وكان غرفة واحدة فقط، وكان أبوه راقداً على كَنَبة، ومغطى بملاءة مصنوعة من خرق ملونة قديمة مخيطة بعضها إلى بعض ويسعل بشدة، وركع جابر أمام الكنبة وفتح لى غطاءً قائما عمودياً يفتح إلى جنب فى بطن الكَنَبَة التى كان يرقد عليها أبوه، وأحسست بحرج شديد ونوع من الإثم. ولكن الرجل العجوز قال لى اتفضل يا بنى خد اللى انت عايزه دا جابر أخوك وكلّمنى عنك كتير ربنا يخليك يا بنى ويدّيك الصحة انت واللى زيك يا ربّ يا كريم. ومدّ جابر يده واستخرج أكواماً من الكواكب وكل شئ والدنيا والمصور واللطائف وروايات جرجى زيدان

وروكامبول، وجلست على الأرض أمام الكنبة أنتقى منها مالم أكن قد قرأته من عند الست وهيبة أو عند أصهار خالى سوريال، وتشجعت فمددت يدى أيضا تحت الرجل الراقد بضعف واستسلام، مغمض العينين شاربه الكبير مصفر تماما ووجهه متهضّم جافّ وملئ بالتجاعيد الخشنة، وخرجت يدى برصّة ملفوفة بدوبارة من أربعة كتب ذات جلْدة ورقيّة خشنة صفراء، والكتاب الأول عليه رسم ساذج الخطّ ومغو لامرأة جالسة على ركبتيها، تضع فخذيها تحتها، قدمها، فقط، بأصابعها المتجاورة، ظاهرة تحت ثوبها، وإلى جانبها خفُّها العربّى مدبّب الطرف، وهى ترفع ذراعها المحملة بأساور غليظة وتشير بيدها إلى شيخ له لحية طويلة، مربّعة، مفروشة على صدره، متربّع، ظهره إلى وسادة ويسند رأسه إلى يده، أما المرأة فثدياها أحدهما قائم ومكوّر والآخر متهدّل ومستدير والحلمتان قائمتان بارزتان منهما، وامرأة أخرى تجلس على البساط وتنظر إليهما بنظرة رعب.

وقرأت أعلى الرسم «ألف ليلة وليلة» بالخط الرقعة، وعندما فككت الدوبارة رأيت الصفحة الأولى تقول إنها ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة لياليها غرام فى غرام وتفاصيل حب وعشق وهيام بالصور المدهشة البديعة من أبدع ما كان ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان، وخفق قلبى بشدة. سمعت عنها من الكبار. وتردد جابر فى أن يعيرنى الكتاب ولكنى أغريته بمجموعتى من «عشرين قصة» ورواية سافو، فوافق على أن يعطينى الجزء الأول فقط، وعندما أعيده يعطينى الثانى، وهكذا، عدت إلى البيت أجرى جريا من شارع إلى شارع، فى نشوة يطير بها جسمى، حافياً. تخففت من الشبشب أمسكته فى يدى، مع الكتاب ومجلات الكواكب، ودخلت البيت بعد أن نفضت رجلى من التراب ولبست الشبشب وأخفيت الكتاب تحت جلابيتى الخفيفة وضممت ذراعى، وفيها المجلات، عليه.

وفى الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة المسقوفة التى تطلّ على اصطبل عربات الحنطور، رقدت على الكنبة الاسطنبولى، جنب مائدتى الرخامية البيضاوية المفروشة بالجرائد التى كنت أذاكر عليها دروسى، والجرامفون ذى البوق ورسم الكلب. انزلقت قدماى إلى أرض ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن».

*

«ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهريار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جواريها العشرين اللاتى يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل، وما تلاه من تنكيل وتقتيل، والأميرة شهرزاد تنزل من أتومبيل باكار مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد على فى شارع فؤاد، وينحسر الفستان الحريرى عن فخذيها السمراوين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما، أفزعتنى المَردة الهائلة تخرج من القمائم، وركبت الخيل الحديد تطير على عَنان السحاب، وهبطت إلى مدن الأبنوس والنحاس الخاوية من البشر، وانحدرت على السلالم الأربعين إلى الأقبية الخفية والسراديب فوجدت القردة والدببة الشبقة تعاطى النساء من اللذة مالم يعرفه بشر،

وارتقيت ظهور الجن العمالقة وركبت البساط السحرى إلى جزائر الهند والصين، ودرّ صدرى بالشفقة والخوف على أولاد المساتير المسخوطين كلاباً تنبح وتتغطى منهم الحريم حياءً، والمسحورين حميراً وبغالاً تعتل الأثقال وتدور بأحجار الطواحين الثقيلة فى سيرجة معتمة نازلة تحت الأرض والرجال الذين لا ينامون أبداً يضربونها بفروع من خشب الجميز والزيت يتقطر ويرشح ببطء فى طسوت واسعة جدرانها الصفيح سوداء ولزجة، وعرفت جبّ الخصىّ بالسكاكين واستلال المحاشم بعقدها بالحبال وجدع الأنوف وسمل العيون والخوْزقة والتنصيص والتشبيح وصبّ الزيت المغلى على الجسم الحى المتنزّى وطيران الرؤوس على حدود السيوف والموت صبرا فى الفيران والآبار والزنازين والحبوس، والعبيد يكدّون وتنقصم ظهورهم فى الوديان والمحاجر والأهوار، والجوارى الرافهات اللاعبات بالدفّ والعود، وقتلى الحب، وصرعى المكائد، والأبرياء يؤخذون بجرائر الماكرين، والصعايدة يحملون شوالات الدقيق البيضاء الدسمة الانبعاجات على ظهورهم القوية القضيفة التى لا يكسوها إلا خيش شوال مقطوع الجانبين تبرز منهما أذرع عارية سوداء معقدة العضلات، والبنات الحيّات، والبنات الغزلان، والشطّار والعيّار، والعماليق والبطاريق، والقسوس والنصارى بقلانسهم وزنانيرهم وصلبانهم، والسحرة والمجانين، والدراويش والهائمين، والمجوس عبدة النار، والسود عبدة الأصنام، والقراصنة والربابنة، والقهرمانات والطواشى، والرهبان والمجاهدين والصنّاع والصيّاع والجواهرجية والصيّاغ والمزيّنين والحمّالين والخلفاء والوزراء وشهبندار التجار، والبنات الصغيرات صدورهن ضيّقة ومخسوفة وشعورهن الخشنة ملفوفة بالمدوّرة البيضاء غير النظيفة.

وعندما عدتُ تجولتُ فى شوارع بغداد متنكراً مع هارون الرشيد، وسمعت شجْوَ الأغانى مع الموصلىّ وبراعة القريض، وروّعتنى فاجعة البرامكة، وأحسست عنقى فى يد مسرور السيّاف، وذراعىّ ورجْلىّ مقيدة بالكلاليب والجنازير، وصارعت الأحناش والتنانين وفتحت الكنز المرصود عن ذهب وماس ولؤلؤ منثور، وأكلت من أصناف الطعوم والمطبوخات والمشويّات والحلويّات والنقْل من لوز وجوز وبندق وزبيب، وحسوت القهوة والشربات والنارنج والنبيذ الأصهب كالزعفران، وشممت الآس والياسمين والنرجس والقرنفل، وعجبت من أفعال الرجال فى ثياب النساء والنساء فى زىّ الرجال المحاربين، وعاشرت العفاريت الكفرة والجن المؤمنين والغلمان كالبدور والقيان كالشموس وعرائس البحار، والبنات الطيور اللاتى يخلعن ريشهن فإذا لهن حسن يدوّخ العقول، كأنهن الحور العين، ونعمت بملمس القمصان البندقيّة، الذهبيّة منها والمشمشيّة والمطرّزة بأسلاك الفضة، على نساء لهن شعورٌ كالحرير ووجنات كرحيق الأرجوان وأنوف كحد السيوف وشفاه كالعقيق أو حب الرمان، وأعناق تلعاء كالعاج وصدور كبلاط الحمام عليها نهود كفحول الرمان أو حقاق المسك والريحان، وخصور مخنصرة كأنها من وهم الخيال وبطون كأنها العجين الخمران مكسوة بشقائق النعمان وأكثر بياضاً من المرمر كل عكنة من أعناكها تسع أوقية من دهن اللبان وفككت تكك السراويل المعقودة على فصوص الزمرّد والمنقوشة بأشعار الهوى والتدلّه والتحريم، فإذا سيقان من رخام دافئ مسنون فوقها كثبان من البلور ناعمة ومربربة واعدة بالنعيم، وأفخاذ كالعمدان ألين من الزبد وأنعم من الحرير، وجلت بيدى فى جميع الجهات حتى وصلت إلى قباب كثيرة الحركات



والبركات عرفت من أسمائها خان أبى منصور وحبَق الجسور والسمسم المقشور، وفهمت أسرار البوس والمص والعض والغنج والشهقات واشتعل جسمى بالشوق فتيقظت واشتددت وتوتر البرعم النابض المنتصب، وجلجلت نواقيس الساعة وسطع العالم للمرة الأولى بلهيب المعرفة وانهمر الطوفان ووجدت نفسى فلكاً طافياً على الغمر وليس بين أمواج اليمّ العاتية من طريق، ومازلت أطفو وأغوص.

فى غمرات الحُمّى كنت قد انزلقت إلى أرض ساخنة عامرة، وكأننى أطوف بأعمدة الجرانيت فى «منف»، وباحات الرخام فى «كورنثة»، وتحت عقود بغداد وقبابها المنقوشة بالخط الكوفىّ، وكأنّ الترام يتأرجح بى فى شارع النبى دانيال، ودخلت إلى عرصة حارة ببخار الماء المتصاعد من نوافير تمجّها أفواه سباع مكّفتة بالفسيفساء، وكنت عاريا وحوالىّ الجوارى الخود، أراهن وأحسهنّ ناعمات، مليئات الأجساد ينسبن من بين يدىّ، ويتثنين، عاريات كاسيات فى غلالات من الخزّ الموصلىّ، سوداء وشفافة وفضيّة وهفهافة ومطرّزة بالذهب البندقىّ اللّين ومفوّفة بوشى مشمشى دقيق الخروم، وكنّ كثيرات ومتعددات وواحديّات، يختفين ويظهرن، يتخطّرن مقبلات علىّ ويرغن، كالنعام، يهبّ بهن هواء حارّ فينحسر النسيج السلسال عن أثدائهن مكورة ومخروطة وقائمة ولدنة وكبيرة وتفيض عن اليدين وصغيرة وصلبة القوام، لكل منها نبقته فى لون العنبر، أو عنبته الطويلة المترعة بلون النبيذ، بطونهن مقببة من عاج لدن جسدىّ بحت، وأطرافهن تتموج وتسبح فى لجّة هادئة كثيفة لا أراها ولكنّ مائيّتها تغمرنى، وكنّ ضارعات وشرسات ومطاوعات ونوافر وحائرات وهائمات فى غسقٍ محمرّ يسيل كأنه يترك عليهن زبداً داكنا ينسرب رقراقا برغوة ذائبة على اللحم الأنثوى المبتلّ الحىّ بحياة غرينة وأجنبية لكنها حميمة وثيقة القربى، فى داخلى، وكان الدم يضرب فى جسمى ويدور جائشا ومتقلبا فى كلّ جوارحى، وكنت أعرف مع ذلك أن السيّاف هنا، مشرعاً سلاحه القاطع المخوف، ولكنى لا أراه، وكنت أعرف أن التى تتجاوز الجدار منهن إنما تعبره إلى ساحة مَقْتلها، وأن أجسامهن المشتهاة تسقط صريعة الضربة المصمية، وكان لضربات السيف بالأعناق الممدودة على النطع صدمة ارتطام جافة، ومنتظمة الإيقاع، رتيبة، وما زلن يظهرن لى، ويختفين منى، الرعب والشهوة والغضب والرحمة لجج طامية ملتطمة فى يقظتى، متوترا، مطعونا، ساقطا على سريرى منهوك الأوصال».



*

وهأنذا أتيقظ فى ليل حلمى الذى لا ينتهى، فى الليلة الثمانية بعد الألف، لا يكاد الوَسن يجرؤ على اقتحام روحى، مهما صاح الديك مرة ومرتين وثلاثا، ودقت نواقيس الخذلان والنكوص والنكول عن عهود كم قطعتها على نفسى ونكثت، أهى اليقظة فى شوارع وحوارى بغداد التى لا تنام؟ أم هى اليقظة تحت بوابة المتولّى وتحت سفوح جامع الحاكم بأمر الله، على رائحة كميان الليمون الصاعدة كالتلال تفغم حواسى وكأنها جبال القرنفل والزعفران؟

أم هى اليقظة فى حريق الأخيلة التى تطوف بى، فى آخر العمر، ولا تنجاب؟

يقظة مريرة.

ولكنى عرفت، فى أعطاف ليالى الألف وليلة واحدة، من صنوف الهوى القدسىّ الحوشىّ مالا يحلم به بشر، على سفوح ووهاد الجزيرة السحرية فى «الشعرى اليمانية». قهرت العفريت راكب كتفىّ الذى أحاط عنقى بساقيه الضاويتين عظامهما كالكلابات، لا بأننى سقيته الخمر المخدِّرة، بل بأننى سكبت فى قلبى أنا سلافة نشواتٍ لم يهتز لها قلب من قبل، نمت مع شهرزاد التى لا ينفد سحرها ولا تنقضى لها حكايات، لا تنقضى، أروع حظَايا العصر مفاتن وأملأهنّ بحنكة عشق الرجال، وعرفت معها قسوة الناى وعزيف الجان وتعاويذ السرّ التى فرّحتنى بالتهلكة طواعيةً. إلهيّةٌ صوتها لا نظير لقيمتها، قالت لى بكل شجوها وشهوتها بكل شوقها وشقوتها إنها الآن ليست وحدها، فلماذا ظللت أنا وحيدا ولماذا كلما ازداد لهجى بها ازداد خرسى وكلما شدوت وتفجرت وجدت أن العِىّ محيق بى، لا لا لا، قد تكسرت قضبانى أىْ شهرزاد، إيزيس، رحمة، خضرة، لنده، رامة نعمة ذات السبع أقنعة؛ السبعة غلالات، فى أيّتكنّ يتعيّن عشقى. حورياتى السبع الملحقات فى أصقاع سماء روحى متكثرات وواحدية فذة فردانيّة. شهرزاد التى رأيتها ـ ألم أرها؟ ـ وقد عاينت منها فنون رقصها وشؤونه. قالت لنا بلسان مبين فصيح: هل هذا مليح؟ قلنا نعم ياستّ الملاح كل ما تفعلين مليح ثم قالت وهذا الذى أعمله أحسن منه يا سيادى وضمّت ذراعيها علىّ فإذا هما جناحان عريضان لهما ريش كثيف سواده وحى حريرىّ ناعم الأهداب، وما كدت أجد نفسى فى حضنهما الوثير حتى فردتهما وطارت منى، وصارت على قمة شجرة النبْق العتيقة ثم قالت: فإذا جاء العاشق المسكين وطالت عليه أيام الفراق واشتهى القرب والعناق ـ ألم تطل أيام الفرقة والنأى بما فيه الكفاية؟ ألم أتمزق من شهوة عناق مستحيل، بما فيه الكفاية، بما فيه الكفاية؟ ـ وعصفت به زوبعة الأشواق فليأت إلىّ يجدنى فى جزائر واق الواق. هأنذا أخوض غمرات البحار وأجوب الآفاق وما من مرسى لى، رقص الأطياف حولى، مِثل راقصى ماتيس، وليس ثمّ تلاق.



فى حرِّ ظُهر الطرانة، وفى ليلها السخن، وتحت حفيف شجرة النبْق، وبعد أن وجدتُ ثلاثة أجزاء من (ألف ليلة وليلة) من غير غلاف، بين كتب الترانيم وتعليم اللغة القبطية والإنجيل، وجزءاً واحداً من «الأغانى»، عند جدى أرسانيوس، كنت أقرأها ـ ليس فقط لأنه لم يكن ثمّ غيرها، بل أساساً لسحرهـــا الذى لا نفاد له، وكانت تقرأها، لابن عمّ جدى، أسعد أفندى، بصوت مهتز ولكنه واثق، أختى عايدة، قرينتى، ذاتى الأخرى، الـ «كا» التى لم تفارقنى والتى مازلت أبكيها بعد موتها بخمسين سنة.

وفى حارةٍ منشعبة عن شارع المعزّ العريق قال لى بائع الكتب القديمة، وكراريس التلاميذ، والحلوى القديمة فى البرطمانات الزجاجية العتيقة، مدوّرة الجسوم متربة الزجاج :

« ـ البيه بيشتغل فى الإذاعة؟»

لم يكن التليفزيون قد هاجمنا بعد، وكان صوت زوزو نبيل الشجىّ يملأ أرواح حوارى القاهرة المعزية بموسيقاه الأنثوية المغوية.

قلت له: «آه».

قال: «بتكتب لهم حاجة؟».

قلت، «مكرراً نفسى على نحو مملّ: آه».

قال: «أما أنا عندى لك حتة كتاب. لُقطة يا بيه».

وصعدَ على سلم خشبى أسنده إلى حائط فى غور عتمة الدكان، ومد يده إلى «السندرة» الغاصّة بالكراكيب، أليست هذه نفسها حركة يد جابر صديق الإسكندرية الذى بادت أيامه، ولا تبيد؟

ونزل ومعه ثلاثة أجزاء من (ألف ليلة وليلة) من غير غلاف، ثلاثة فقط مرة أخرى؟ أهذه رقية سحرية من رقى شهرزاد؟ـ مطبوعة على الحَجَر «بالمطبعة العامرة الشرفيّة التى مركزها بشارع الخرنفش بمصر المحميّة سنة ١٣٢١ هجرية على صاحبها أفضل الصلاة، وأزكى التحية، ومحل مبيعه بمكتبة ملتزمه حضرة الشيخ أحمد على المليجى الكتبى الشهير بجوار الأزهر المنير»، وكان جزؤها الثالث ينتهى بصفحات ممزقة، أما الجزء الرابع فمازلت أفتقده ـ كم من أجزاء الحياة مضت، لم تتحقق قط، وأفتقدها؟ ـ ولم أُساوم الرجل الطيّب، قال: «بجنيه واحد بس يا بيه»، قلت: «إتفضل يا معلّم من عينى الاتنين قال تسلم عينيك يا بيه، حلال عليك والنبى».

جلّدت الأجزاء الثلاثة الثمينة بجلدة من الورق البنّى المموّج وطلبت من المجلّد أن يطبع على الكَعْب، بالخط النسخ المذهب (ألف ليلة وليلة)، فقط.



وحملت الكتاب إلى أصدقائى وأحبّائى فى باريس ولندن وموسكو، وقد «طبع بغاية الإتقان، وصحح بقدر الإمكان، وذلك بالمطبعة السعيدية على نفقة مكتبتها التى مركزها بشارع الصنادقية بجوار الأزهر الشريف إدارة حضرة سعيد أفندى على الخصوصى، ولاح بدر تمامه وفاح حسن ختامه فى أوائل شهر جماد الأول سنة ١٣٥٧ هجرية»، وهو طبْق الأصل من الكتاب الذى قرأته وعشقته وتيقظت عليه حواسى فى الإسكندرية فى العام ١٩٣٦، فى غيط العنب الزاهرة الغابرة حيا الله ذكراها وطيب مثواها.

مما يكرب المرء كثيرا، حقيقة، أنه يحتاج إلى تأكيد النوافل. ألم تبدع الثقافة العربية على طول تاريخها كتباً قلائل تعتبرها، بالتأكيد، «كتبها»، بالذات، وليس بالعَرَض، كما يُسلم بذلك العالم كله؟ وليكن من هذه الكتب كتاب «شعبىّ». إن سرّ عبقرية الشعوب أخفى وأعمق وأصدق، والتراث الشعبى أذهب غورا فى أعماقنا جميعا. حكايات جدتى وخالتى على سطح بيتنا فى غيط العنب، فى الليالى المقمرة، تحت سماء الإسكندرية الصافية عميقة الزرقة، هى حكايات شهرزاد محكية بلغة الأم، باللغة الأم.

هل يُتصور يوماً أن تُنفى (الأوديسة) أو أن تُوصم (الرمايانا)، لأى سبب كان؟ فلماذا تُهاجَم ـ وقد هوجمت ـ (ألف ليلة وليلة) فى مصر، مصر العريقة، المتسامحة، التى طالما احتضنت النقائض وأذابتها فى دفء صدرها الخصيب؟ مصر بالذات، التى ابتعثت ـ على نحو ما (ألف ليلة وليلة)، وأحيتها من جديد، بطبعة بولاق الشهيرة.

يكاد يكون السبب عَرَضيا.

ولكن قاضياً عَدْلاً مستنير الأفق وضّاء الرؤية قد أطلق شهرزاد من حبسها، ولم تحرق (ألف ليلة وليلة) قط فى شوارع القاهرة، كما أشيع، بل مازالت تستضئ بها أرواحنا، كما استضاءت ألف عام، نحتاج اليوم إلى مثل هذه الاستنارة، فى غيابات الظلام التى تحاصرنا، لكنها لن تغلبنا قط على أمرنا.

علينا أن نسلّم بحزن الآن، ولكن بثقة، أن الثقافة العربية فى عزّها، ثقافة إقبال على الحياة واحتفاء بها. وما نسميه «التراث»، وهو ليس مجرد قطع متحفيّة جامدة بل عناصر حياة فعّالة، يفيض بشواهد الحبّ للمتعة والتفجّر بالحياة. فما أبعد ذلك عما يسميه المتزمّتون بالفجور. أما إفساد «الأخلاق» كما يزعم المنافقون الصخّابون فليس إلا قناعاً للقمع، والموت، ونذيرا بسريان للفساد والعطب والانحلال.

التعامل مع الجنس طوال فترة ازدهار الثقافة العربية كان بسيطاً، وصريحا، وإيجابيا، وخلاقاً على طول تاريخ ازدهارها، كما أكرر، بل حتى جاء الإنجليز بقانون مطبوعاتهم سئ السمعة الذى سار على درب النفاق الفيكتورى والتحشّم الزائف.



لم يكن ذلك على مستوى الإبداع الشعبى فقط. انظر الجاحظ، والأصفهانى، والمبّرد وابن عبد ربه، فقط، من بين كثيرين، ما أعظم حريتهم، وبساطتهم، وصراحتهم، هنا فى هذه المنطقة بالتحديد. وذلك لأن الجنس ـ ولنقلها بوضوح ـ قيمةٌ أساسية من قيم الحياة، فى مواجهة الكَبْت والتزمت، أى فى مواجهة البلى والتحلل والموت. الحرية فى مواجهة القهر، الحياة فى مواجهة القمع.

تأكيد قيمة (ألف ليلة وليلة) من النوافل. أعلينا أن نعود بلا توقف لإثبات البديهيات؟

أما عندى، كاتباً وروائيا، فقد أنضجتنى منذ فجر اليفاعة الأولى، وسحرتنى، وامتزجت بحلمى، ودمى، وكتابتى.

سحر الكتابة الدائرية، ورؤى الأزمان الأخرى، وأحلامُ المستحيل، وتهدُّم مواصفات النظر اليومىّ المحدود أمام انفساح آفاق غير محدودة، ولغة الطقوس، والاحتفاء بالعشق، قدسياً وحسّيا فى آن، ومجالدة التنانين فى التحام صراعِ الجسم، والحكايةِ التى تولّد حكاية التى تولّد حكاية بلا نهاية فى قلب إطار دائرىّ مما يوحِى بحسِّ اللانهائى ـ كما هو الشأن فى المنمنمات والمثمّنات والدائريات

التى لا بداية لها ولا نهاية فى أرابيسك الذاكرة ورقش السعى الصوفىّ إلى ماهو غير محدود، هذه بعض فضائل (ألف ليلة وليلة) علىّ، وعلى كتابتى.

أما إعلاءُ قيمة الحياة (ألم تحك شهرزاد حكاياتها لكى تُبقى على عذارى المملكة بمنجاة من قهر الموت النهائى؟) وتأكيد مجد الخيال، وكشف أن الأرض االسفليّة الخشنة ـ وبحورها المظلمة التى بلا حـدود أيضـا ـ معمورة كلها بالسحر، هذا الشعر السّرى الخفى فى (ألف ليلة وليلة).. هذه كلها من فضائل هذا الكنز المرصود لنا، ولكل أحد.

أما عندى، عند هذا الطفل الذى أصبح رجلاً بالضبط عندما احتضنت روحه (ألف ليلة وليلة) وتيقظ جسمه على شبقها، وأخذها إلى دخيلة وجدانه لكى لا تبارحه حتى آخر لحظة، فهو يعيشها مازال ـ كما عاشـها ـ ليس فقط باعتبارها كتاب عجائب، وكتاباً عجيبا فى آن ـ وهو صحيح ـ بل باعتبارها أولاً وأساساً حياةً مليئة، غنية، وكُلّيّة.

عند هذا الطفل الذى كنت ـ ولعلنى مازلته ـ فإن البعد الحُلمىّ الفانتازىّ والشعرىّ أساساً، هو (ألف ليلة وليلة)، وليس على الإطلاق باعتبارها شيئا قد دال وانقضى، ولا باعتبارها كتابَ تُجّار ولصوص ومكايد النساء وحيل السحرة وغرائب أفعال الحيوان والجان.

ولكن هناك فى (ألف ليلة وليلة)ـ كيف يمكن أن نغفل أو ننكر؟ ـ بعداً آخر، هو بُعد القَهْر، والفقْر المدقع، والطغيان والعسف.. بعْد الرعب والحيف والجور الذى لا يطاق.

لذلك، ربما، كانت النصوص التى استلهمت فيها (ألف ليلة وليلة)، وقطّرتُها، وكثّفتها ـ بقدر ما كان فى الإمكان ـ فى (ترابها زعفران) التى قد يصح على سبيل الشطْح أن أسميها «ألف ليلة وليلة إسكندرانية»، وفى (حجارة بوبيللو) وغيرها، نصوصاً تستند أيضا إلى هذا البعد من البشاعة والفزع، مأخوذاً فى سياق واقعىّ أرْضىّ، سياق الإسكندرية أو الطرانة، فى الثلاثينيات.

لقد وجدت هنا تكاملاً لا تناقضا، واندماجاً لا انفصالاً، واتساقاً لا تنافرا. أليس الظلام وجهاً آخر للنور؟

إن طقوس (ألف ليلة وليلة) هى أيضا طقوس اللقانة. والعبور من عمْر إلى عمْر، ومن مرحلة إلى أخرى، من البراءة إلى المعرفة، من البكارة الغمر إلى الحنكة والمرارة والنشوة معاً، ولهذا السبب فيما أتصور، ليس هناك فى (ألف ليلة وليلة) بطل واحد ولا «شخصيات» من طراز شخصيات الروايات التقليدية التى عرفناها فيما بعد.

ومن ثمّ، فإننا «نحن» ـ و «أنا» ـ أبطالُها وشخصياتها. نحن، وأنا، نتوحّد كما نتوحد فى الأساطير الباقية، بحسن البصرى، والسندباد، والبنات البجعات، والجنّ والحوريات، وطيور الرخّ التى تملأ أجنحتها آفاق السماء.

* ما بين معقوفتين من (ترابها زعفران).



ألف ليلة وأنا ...

ألفريد فرج

نشأت فى مناخ ثقافى فيه لـ (ألف ليلة وليلة) حضور متميز؛ فقد قرأت فى سن التكون (شهرزاد) توفيق الحكيم، وسمعت تكرارا (شهرزاد) رمسكى كورساكوف، واستمعت إلى (ألف ليلة) التى صاغها للإذاعة بأسلوب آسر الشاعر والقاص الإذاعى المبدع طاهر أبو فاشا.

وفى هذا المناخ، قرأت (ألف ليلة وليلة) فى صياغتها الحديثة بقلم عبدالرحمن الخميسى فى جريدة «المصرى»، ثم شعرت بجاذبية النص الأصلى فى طبعته الشعبية وحروف الطباعة القديمة، فكان لها سحر وقوة تأثير كبيران على.

وقد تأثر جيلنا فى الأربعينيات والخمسينيات بالكفاح الوطنى والمد الثورى للاستقلال والتحرر من التبعية، وكان لهذا التوجه الجياش فى شبابنا تأثير نافذ على اختياراتنا الأدبية والفنية، خاصة فى مجال التأليف المسرحى بالنسبة إلى.

فقد كان يضايقنى، فى سنوات النشأة، الفكرة الشائعة التى لا تتعرض لأى جدل أو مناقضة، وتقول إن المسرح العربى هو من ثمار التحديث (اقرأ: التغريب) الثقافى، وكان النقد يجرى على مقارنة الإنتاج العربى دائما بالإنتاج المسرحى الأوروبى، و«تسكينه» فى المذاهب المسرحية الأوروبية واعتبار المسرحية الأوروبية النموذج الذى ينبغى على المسرحية العربية الاحتذاء به والنسج على منواله.

ولكن جيلنا ـ على ضوء بعض المؤشرات التى انتقلت إلينا من الجيل السابق ـ نزع إلى التمرد على هذه الفكرة، وإلى افتراض إمكان الاستقلال الثقافى (اقرأ أحيانا: الأصالة)، ولكن الافتراض كان يتسم بنوع من الحذر والحيرة؛ حيث كان البحث جاريا فى ضمائرنا فقط عن أصول أو منابع أو سند فنى أو أدبى يقوم مقام الكلاسيكيات فى الفنون أو الآداب، ويصلح للبناء عليه واستلهامه فى الشكل والأسلوب والصيغة المسرحية.

ومثل هذا البحث قد اكتسب شجاعة مضافة بتأميم قناة السويس والنجاح فى صد عدوان ١٩٥٦، وارتفاع حرارة الحماس الوطنى بعدها، حتى خرج البحث من صميم الضمائر إلى الجهر بالتعبير؛ فكان عند توفيق الحكيم كتاب (قالبنا المسرحى)؛ وعند يوسف إدريس مقدمة مسرحية (الفرافير)؛ وعند على الراعى كتبه الثلاثة الصغيرة المؤثرة التى ضمها أخيرا فى مجلد تحت عنوان (مسرح الشعب)؛ وعندى كانت محاولاتى الفنية فى استلهام التراث الأدبى فى (ألف ليلة) والملاحم والجاحظ وغيرها فى إبداع القصص والأشكال الفنية وتطوير اللغة الفصحى المسرحية.

وقد سبقنا إلى الاهتمام بالفن الشعبى جيل من الأساتذة، فيهم الدكتورة سهير القلماوى التى درست (ألف ليلة) بإشراف الدكتور طه حسين، والدكتور عبدالحميد يونس الذى درس الملاحم الشعبية أيضا، والأستاذ الرائد أحمد رشدى صالح الذى درس الأدب الشعبى، بأنواعه جميعا، دراسة محيطة.

وقد ساعدتنى (ألف ليلة وليلة) فى خطتى لمحاولة تأكيد الهوية العربية لمسرحنا الحديث، كما ساعدتنى أيضا فى محاولة تأصيل أطروحات مسرحياتى الاجتماعية والفلسفية ونفى أى إيماء بالتغريب لفكرة العدالة الاجتماعية، أو فكرة العلاقة بين الوهم والحقيقة، أو غير ذلك.



وقد تدرجت فى أسلوب استلهام (ألف ليلة وليلة) من مرحلة إلى أخرى، ابتداء من (حلاق بغداد) و (بقبق الكسلان) إلى (على جناح التبريزى وتابعه قفة) ثم إلى (رسائل قاضى أشبيلية).

ففى (حلاق بغداد) قمت بصياغة قصة «يوسف وياسمينة» (الفصل الأول من مسرحية «حلاق بغداد») صياغة مسرحية نقلا عن حكاية «مزين بغداد» بالجزء الأول من (ألف ليلة) بأسلوب صريح ومباشر، ونقلت عن حكاية (ألف ليلة) شخصية أبى الفضول التى امتدت خيوطها إلى الحكاية الثانية «زينة النساء» (الفصل الثانى من «حلاق بغداد»)، وهى حكاية مصوغة مسرحيا من إحدى حكايات كتاب الجاحظ (المحاسن والأضداد)، وهى حكاية عن كيد النساء.

وقد كانت (حلاق بغداد)، بذلك، أقرب مسرحياتى المستلهمة من التراث إلى أصولها التراثية، وإن كانت تتمتع بصياغة درامية ومسرحية صرف، كما أن شخصية «أبى الفضول» قد امتدت خطوطها المنبسطة فى قصة (ألف ليلة) إلى مداها الدرامى والسيكولوجى والفلسفى، حتى اكتسبت حيوية جديدة وواقعية اجتماعية متألقة.

ولم أتعـمـد أنا ذلك أو أخطط له تخطيطا مـسـبـقـا، وإنما كـان استلهـامى الواقع هو المعـادل الموضوعى لاستلهـامى حكايات التراث، وزاوية نظرى للواقع المعاصر هى رؤياى للتراث. وبهـذا، فإننى لم أنزع إلى التجريد الفلسفى للتراث كما فى مسرحية (شهرزاد) توفيق الحكيم، ولم أنزع أيضا إلى إعادة إحياء روائع قصص التراث بصياغة مسرحية عصرية كما عند على أحمد باكثير فى (مضحك الخليفة أبو دلامة)، أو كـما فى (مجنون ليلى) لأحـمـد شوقى أو (قيس ولبنى) لعزيز أباظة ، مع تقديرى وإعجابى بكل من هؤلاء المؤلفين الكبار.

وقد كان نصب عينى فى (حلاق بغداد) أن أصور النزوع الإنسانى الملح على حب الإصلاح مهما كانت العواقب، وهو نزوع فى الطبع والشخصية والروح الإنسانية مثل حب الجمال وحب الطبيعة وحب الجنس الآخر.

وقد قدمت هذا التصور تحية لمن دافعوا عن الإنسانية والعدل بإخلاص وموضوعية، بغض النظر عما أصابهم من هذا الدفاع أو عن المصلحة الخاصة.

ولـكن (حـلاق بغـداد) لم تكن هذا فحسب، وإنما كانت أيضا تجربة فى اللغة الفصحى على المسرح استلهمتها من لغة (ألف ليلة)نفسها وما تميزت به من جماليات خاصة، لعل طاهراً أبا فاشا قد تأثر بها وطوعها لمسلسله الإذاعى الدرامى ، فكانت جانبا جماليا فى الدراما الإذاعية، ولعلها كانت كذلك فى الدراما المسرحية (حلاق بغداد) .

وقد استلهـمت من(ألف ليلة)أيضا سحر التكرار ــ تكرار الوحدات.. انظر فى فن الزخرف العربى، انظر فى الأرابيسك وفى الخط.. انظر إلى تكرار الصورة بعد قلبها بحيث يتقابل منقارا العصفورين المتماثلين فى الزخرف الواحد ــ انظر إلى تكرار الجملة سواء كانت: «بلغنى يا ملك الزمان...» أم كانت: «... فسكتت عن الكلام المباح» ، وما إلى ذلك فى المقامات العربية أو غيرها.



وانظر على ضوء هذا إلى بناء حكايتى (حلاق بغداد) الذى يشبه نجمتين يصلهـمـا خط، والخط هو أبوالفضول، والنجمتان متوازيتان ومتماثلتان فى نهاية كل منهـما، ودخول الخليفة والوزير والقاضى ومسرور يعد استدعاء على سبيل الخطأ.. انظر إلى دخول أبى الفضول الصندوق فى الفصل الأول ودخول أمين سر محكمة بغداد الخرج فى الفصل الثانى.. وهكذا. ولا تغفل أن هذه من الحيل المسرحية الشعبية، ولكن تأمل مغزى تكرارها وأوضاعها المستلهمة من جماليات تراثية كثيرة.

وقد دعانى إلى كل هذا الكشف عن سر الصنعة مادرج عليه المسرح الحديث من الكشف عن أسرار اللعبة المسرحية وكشف الكواليس و الكشافات وتركيب المناظر للجمهور.. ولكنى أترك لمخيلة القارئ والناقد والدارس الكثير مما لم أكشف عنه بعد.

وإذا كانت العلاقة بين حكايتى (حلاق بغداد) وأصليهـمـا فى التراث علاقة واضحة، فإن العلاقة بين (على جناح التبريزى وتابعه قفة) وأصولها فى التراث قد تكون علاقة أكثر غموضا.

فالمسرحية استلهمت حكايات ثلاثاً هى «حكاية معروف الإسكافى»، «وحكاية المائدة الوهمية»، و «حكاية الجراب»، وصاغت هذه الحكايات فى حكاية واحدة ذات فصلين وصورة بين الفصلين.

وقد طرحت فى مسرحيتى أطروحة نفسية فلسفية اجتماعية ـ حسب زاوية الرؤية التى تحبها ـ جوهرها نقد العقل العربى المعاصر وما بين نزعة التوهم والواقع من علاقة وثيقة.

خذها من أى جانب: الفن والحياة المعيشة ـ (ألف ليلة) نفسها قصص وهمية تعكس الحقيقة والواقع ـ أو خذ النزوع العربى الأصيل للخلط بين الأمانى و القدرة.. ولا أزيد، وإنما أترك للآخرين تصور هذه المفارقة من زوايا النظر المختلفة.

ولاشك أننى قد ابتعدت كثيرا فى هذه المسرحية عن أصولها البسيطة الواضحة إلى عالم من السحر الفلسفى أو النفسى أو الفنى، كما تشاء.

ولكن انظر معى أيضا إلى الشخصيتين «التبريزى» و «قفة» ـ كالصورة الموجبة والصورة السالبة للشخص نفسه.. ما بينهما من تماثل يكافئ ما بينهما من اختلاف، وانظر إلى علاقة هذا بالفن الزخرفى العربى والإسلامى.

وقد عمدت أيضا إلى تطوير أسلوبى فى اللغة وتأكيد جمالياتها المستلهمة من (ألف ليلة)، فضلا عن التوسل بذلك إلى تأكيد لون من الإغراب المسرحى، والتأثير الجمالى.

وقد انتقلت بالتبريزى من مرحلة الموقف المسرحى كما فى (حلاق بغداد) إلى مرحلة الميلودراما الشعبية؛ أى القص الملحمى، وهو أقرب إلى ما فى (ألف ليلة)من سحر قصصى.



وتمثل (رسائل قاضى أشبيلية) مرحلة ثالثة فى أسلوبى لاستلهام (ألف ليلة)؛ فالحكايات الثلاث أو الرسائل الثلاث لا أصل لها فى (ألف ليلة)، وإنما تتألف من عناصر قصصية من (ألف ليلة) وظفتها فى حكايات جديدة بأسلوب (ألف ليلة)، فكأنها حكايات منسية من (ألف ليلة)، أو كأنها من الليالى التى سقطت فى النسخة المصرية من (ألف ليلة).

وقد زعم البعض أننى كنت أختبئ خلف التراث اتقاء لمقص الرقيب، ولكن هذا تبسيط مخل. ولو كان القصد هو اتخاذ قناع للتخفى، فاستلهام التراث ليس القناع الوحيد، وربما تصلح قصة حب عصرية لهذا الغرض.

ومما يدحض هذا الزعم أننى كنت أتوخى دائما وضوح المضمون فى مسرحياتى لإخفاء المضمون، ولو كنت أريد اتقاء الرقابة لم أكن لأطرح قضية الديمقراطية فى (حلاق بغداد) بالرمز الواضح الصارخ لمنديل الأمان لكل رجل فى الرعية، وغير ذلك.

وقد ألهمت (ألف ليلة) بدايات الأدب القصصى الأوروبى فتأثر بها أعمق تأثير، وكانت (ألف ليلة) أيضا هى باب الدخول إلى المسرح العربى الحديث منذ القرن التاسع عشر، وهو الباب الذى نفى الغربة عن هذا الفن الحديث والتحديثى، واجتذب له الجمهور.

وفى جيلنا ساهمت (ألف ليلة) فى تعريب المسرح، وفى دخوله الوجدان العربى، وفى تأكيد مصداق الأطروحات الاجتماعية والسياسية فى مضمون المسرحيات المستلهمة من (ألف ليلة)، كما ساهمت فى توسيع قاعدة المشاهدين للمسرح والمحبين والمتذوقين له.

وكما نذكر دائما فضل (ألف ليلة) على الأدب العربى والعالمى، فلابد أن نذكر فضلها على المسرح العربى بخاصة.. ومن يتعمق فى البحث فى جماليات الأدب العربى الحديث أو المسرح أو الفنون بوجه عام، فلابد أن يعثر على عناصر تأثير (ألف ليلة) فى كل هذه الفنون من ناحية الشكل والتراكيب الفنية والخيال الإبداعى، وهذا أتركه لمن هو أكثر منى تخصصا فى دراسة الفنون.





الأنا والليالى

بدر الديب

لا أظن أن هناك مصدراً أو كتاباً علمنى وأدبنى ولقننى ما أملك من الحكمة، إذا كنت أملك منها شيئا، مثل (الليالى) . وهذا الكلام بالنسبة إلىّ ليس تعبيراً أدبياً أو مجازياً، ولكنه حقيقة راسخة ثابتة فى نفسى، وأظن أنه يصدق على الكثيرين منا نحن العرب، وعلى وجه الخصوص المصريين، هذا الكلام، أو على الأقل يصدق على من عانى منا الحب والضيعة والأمل فى المستحيل أو طلب المعرفة المطلقة أو حلم بالجمال الكامل. ولدينا نحن المصريين، إما بتاريخنا أو بجغرافية بلادنا أو بما مرت به بلادنا من مصاعب استعداد كبير لأن نتلقى درس (الليالى) أو دروسها وأن نحفظ لهذا الكتاب مكانه ودوره فى التراث الإنسانى.

هذا المكان والدور للكتاب فى تراث الإنسانية يجعلان من الصعب على الفرد، أى فرد منا، أن يقص حكايته معه. فهذه القصة، إن كان المرء صادقا أو استطاع أن يكون صادقا، هى قصة حياة كل منا أو هى على وجه التحديد، فى نظرى، قصة حياتى أنا. فأنا لا أستطيع أن أنزع هذه الحياة من (الليالى) أو أن أنزع (الليالى) منها، لأننى فى الحقيقة عشت فى صفحاتها أو فيها وكأنما أنا من (الليالى) بمعانيها وشخصياتها وشحناتها الشعورية الواعية واللاواعية. بل إننى قد لا أستطيع أن أعرف نفسى إلا من خلالها، وفى حكمتها وفى أسلوبها وفى طريقتها فى القص والحكاية ومعايشة الحكمة المترسبة فى تجربتها الواسعة العريضة الغنية المتعددة.

لقد ظهرت (الليالى) فى كل ما كتبت، ومنذ أن بدأت الكتابة حتى الآن، وقد قارب عمرى أن ينتهى دون أن يفرغ شوقى واستعدادى للعودة إلى (الليالى) والعيش فيها. وليس هذا أيضا تعبيراً

مجازياً. فـ(الليالى) من حيث هى كتاب وتجربة، حياة وتعبير، قائمة فى كل عمل أخرجته. منذ (حرف الحاء) القديم حتى (إجازة تفرغ) التى كانت ـ إلى الآن ـ آخر رواياتى أو كتاباتى الفنية التى لم تنقطع وأرجو لها ألا تنقطع. ولا يمكن لى أن أطالب القارئ الذى يريد أن يعرف علاقتى بـ(الليالى) ـ ولست أدرى لم يريد القارئ هذا ـ إلا أن يعاود قراءة قطع (حرف الحاء) أو قصص (حديث شخصى) وما كتبته عن «تودد الجارية» وعن «قمر الزمان» وما أسميته «قصصا واقعية من ألف ليلة وليلة» ثم أن ينظر فى تجربة المقارنة بين (الليالى) و (الكوميديا الآلهية) فى (إجازة تفرغ) وأن يراجع صور وأحداث حكاية «وردان الجزار» فى الكتاب نفسه ومصرع الفنان كأنه صورة من (الليـالى) ، بل إن «زمردة أيوب» ، وهى القديسة المسيحية والمرأة المصرية التى أحببت وتمنيت أن أكونها، تمارس القص الضرورى كما مارسته شهرزاد وتحكى والموت مسلط على رقبتها. إننى أخجل طبعا أن أطلب من القارئ أن يعاود هذه القراءات أو أن يقرأها إذا لم يكن قد فعل، والكثير من القراء ولا شك لم يفعل.

ولكنى أجد نفسى فى الحقيقة عاجزاً عن أن أكتب شيئا جديداً غير ما كتبت. فلقد حكيت فيما مضى كيف قرأت (الليالى) وكيف استخدمت نسخة جدى لأقرأها فى السر حتى كبرت، وكيف تعلمت منها المعانى الأساسية فى فكرى وحياتى: معنى الحب والمستحيل ومعنى الكينونة المقابلة للحياة ومعنى التفرقة بين الصفة التى تتملك الروح وتجعل لها معنى وهمّا موحداً، والصنعة التى نمارسها فى حياتنا لنكسب عيشنا وقوتنا والتى تبعدنا عن كينونتنا أو نصطرع معها وتضطرنا للحيل والتحايل. إن كل امرأة أحببتها، كانت من (ألف ليلة وليلة) ، وكل مدينة عشت فيها أو زرتها، وقد جبت العالم، كانت تتخايل لى على صفحاتها وأعيش فيها من جديد. بل إن كل معنى فلسفى أو جمالى حاولت فهمه أو السيطرة عليه نابع منها، وهو على صفحاتها أكثر وضوحاً وحسماً. فلا يمكن إذن أن أكتب، بالتفصيل، شهادتى عن (ألف ليلةوليلة) وإلا كان على أن أظل أتحدث عن نفسى حديثا لا ينقطع إلا بالموت الذى أصبحت أحسه قريبا وشيكاً، على أن استعد له بما استطعت من صدق، ولا يجوز أن يكون هذا الاستعداد مقاربة غير صادقة أو كذبا وإخفاءً لا مبرر حقيقى له.

فى أواخر أيامى استبدت بى (ألف ليلة وليلة) وكرست سنة من عمرى أو أكثر على ما أذكر لأعاود حكاية «حاسب كريم الدين وملكة الحيات» ، وهى مسرودة مسجلة فى (الليالى) من الليالى ٤٦١ ـ ٥٢٧ . وقدكتبتها على أنها مذكرات حياة. ولكنى فى الحقيقة ـ كما قلت لم أكتب هذه المذكرات بل أعدت كتابتها؛ فهى مكتوبة مقروءة فى (ألف ليلة وليلة) لمن يريد أو يفضل قراءتها بغير فهمى وأسلوبى الذى اخترته لإعادة الكتابة. «فالواقع أن إعادة الكتابة هى تقرير للعجز عن الفهم أو هى محاولة لفهم ما لم يكن مفهوما أو ما لا يمكن فهمه، وما أكثر ما لا يمكن فهمه فى حياتى» .. وهكذا بدأت إعادة حكاية حاسب كريم الدين، وأجد نفسى مضطراً أن أكرر الكثير مما كتبت فى هذا الكتاب.

فالبطل الكاتب الذى لا أدرى إن كان هو أنا أم هو فعلا حاسب كريم الدين، وهل كلامه كلامى أم كلام (الليالى):

« ولكننى وقد تقدم بى السن الآن قد وجدت أن القصة المكتوبة قد اختلطت فيها الحقائق، بل تعارضت مع الواقع فأخفت الكثير من المشاعر وأسقطت الكثير من الوقائع. فأنا مثلا على عكس ما تقول القصة المكتوبة لا أنعم بهذا القدر من المعرفة الكلية الشاملة التى تنسبها إلىّ فى آخر حياتى ولا أظن أحداً يمكن أن ينعم بها، كما أننى مازلت أنتظر، ولم يصلنى، بعد، هازم اللذات ومفرق الجماعات. ولكننى، وقد أحسست تقدم السن ورأيت أن عينى بدأتا تضعفان ضعف الشيخوخة، وبدأ بداخلى الشعور بالفناء القادم على، شعرت أن على أن أحسب وأن أحاسب ما مرّ من أيام ».

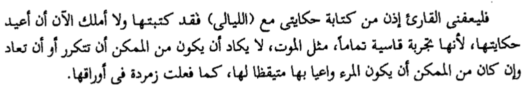
ويواصل حاسب كريم الدين اعترافه أو شهادته فيقول:

« وأول ما أدركته فى كشف الحساب والأمر الذى جاء فى مقدمة كل أمر، هو أن الكتابة كذب وتزييف. لما حدث. فما هو مكتوب ليس ما هو حدث إلا إذا قلت إن ما حدث هو المكتوب، وسكــت. وكل كلام أقـــولـــه هو ـ أيضاً ـ كذب وتزييف. فمجرد القول تحديد لواقع يخلو منه القول فأنت لا تحكى ما حدث بل تقول ما يحدث وأنت لا تنقل الواقع بل تصنع واقعا لا يمكن نقله لأنه دائما يحدث وأنت تقـــوله وهكـــذا تغيره دائما وتكذب عليه ».

إعادة الحكاية، إذن، هى ما نريد وما يمكن عمله وليست الحكاية أو الشهادة.



« ها أنا فى الحقيقة أتعجل ما حدث وأريد أن أسد تلك الفراغات المخيفة فى الواقع المكتوب كما تفعل الكتابة تماماً ودائماً. فلا أظن أن الصدق الكامل يرضى بأن تنتقل فى الكتابة من كلمة إلى أخرى لأن بينهما ما لا نهاية له من كلمات».



فليعفنى القارئ إذن من كتابة حكايتى مع (الليالى) فقد كتبتها ولا أملك الآن أن أعيد حكايتها، لأنها تجربة قاسية تماماً، مثل الموت، لا يكاد أن يكون من الممكن أن تتكرر أو أن تعاد وإن كان من الممكن أن يكون المرء واعيا بها متيقظا لها، كما فعلت زمردة فى أوراقها.

« ولست أزعم أننى قد أمسكت بالمعنى من حكايتى أو حياتى فلقد وجدت، بعد كل ما حصلت أو أعطيت من حكمة أن المعنى ظل منعكساً لـ «كن» الخالقة يتجدد ويتسع ويتلقى منها، مع تغير المكان ومرور الزمان أشكالا جديدة قد

تتصاعد وتتراكب وقد تفترق وتسقط لتبدأ رحلتها من جديد من البدء الذى لا ينتهى، وهكذا فقد وجدت أن المعنى هو دائما نهاية مظنونة يتولد منها دائما بدء جديد».

هذا درس من أهم دروس (الليالى) التى تلقيتها والتى صاحبتنى طول حياتى، وأن أحاول أن أستخلص المعنى: «ولقد مرّ على حين ظننت أننى مع حكاية حاسب كريم الدين قد وصلت إلى صلب المعنى الذى يجمع ويستخلص الأديان السماوية الثلاثة اليهودية والمسيحية ثم الإسلام الذى يحيط بهما معا ويقرهما فى الروح والتاريخ والأرض».

فهل تصبح حكايتى مع (ألف ليلة وليلة) أو حياتى انعكاساً لما حدث فى السماء. ولكنى سرعان ما وجدت هذا المعنى الكبير ينداح ويتسع وتتلاشى حدوده وأركانه لينصرف إلى النظر والحصر. ومن البدء الجديد ينصرف المعنى المظنون إلى ثراء التراث البشرى كله فى كل أصقاع الأرض وحلقات التاريخ عند اليونان والهنود وعلى أرض بابل وفارس القديمة «فهل إذا اعتبرت المعنى ضفائر مجدولة كان ذلك أقرب إلى إدراكه والإمساك به، أم أننى مهما ضفرته يظل منسدلا كشعر المرأة الجميلة، كل شعرة منه فيها كل المرأة، وكل الأنوثة ، وكل السحر الذى لا ينتهى ولا يمكن الإمساك به».

أليس هذا هو أقرب مقاربة لمعنى (ألف ليلة) فى حياتى وحياة الكثيرين منا. إننا نقول كثيراً إن (ألف ليلة وليلة) خرافات أو كالأحلام أو نتيجة وعى جمعى، ولكن الحقيقة أن معنى الحكاية، وبالتالى معنى (ألف ليلة وليلة)، لا يتغير سواء كانت الأحداث حلماً أم كانت واقعاً فريداً متميزا «فالحلم رؤية تكشف المعنى، والواقع منظر يجسد المعنى، والأحداث والكلمات فى الحالين مستقلة بالدلالة والمغزى».

وقبل أن أتوقف فى الحديث عن (ألف ليلة وليلة) فى حياتى، أحب فقط أن أشير إلى معنى الواقعية التى أجدها فى (الليالى). فـ(الليالى) فى نظرى، وفى حسى الفكرى والجمالى، قصص واقعية أو أعمال فنية تعتمد على الرؤية والحس والمعايشة الكاملة للواقع الذى تصنعه بالروح والبدن. وهذا ما حاولت أن أثبته وأن أعيشه فى «حكاية قمر الزمان» وفى «حكاية حاسب كريم الدين»، وما أجد أنه من الضرورى أن نفهمه من خلال (ألف ليلة)، وبذلك نعيشها على أنها واقعنا أو إثراء كبير لهذا الواقع.

لقد ثقلت علىّ الحياة والذكرى والليالى والأيام التى عشتها مع (ألف ليلة وليلة)، ويحسن بى أن أسكت عن الكلام المباح.



ألــف ليلـــة ..

من الزخرفة والتخطيط

جمال الغيطانى

ترتبط (ألف ليلة وليلة) بالبداية، والمسار. أعايشها منذ أن بدأت القراءة والإيغال فى عالم الخيال، وتستمر الدفقة مع مضى العمر على مستويات مختلفة. (ألف ليلة) أحد ثلاثة كتب لا أسافر إلا بصحبتها إذا أقلعت أو يممت الوجه تجاه أى منطقة أو بلد بعيداً عن موطنى؛ (القرآن الكريم)، (ألف ليلة)، (حماسة) أبى تمام. عرفتها منذ الطفولة، أسفار، حكايات وأعاجيب، مع بدايات المراهقة كنا نطالع سطوراً تحوى إشارات جنسية قليلة جعلت الكتاب منبوذاً ممن يجهلونه حتى بعد حذف تلك السطور من الطبعات الحديثة.

فى مكتبتى قسم خاص بـ (ألف ليلة)، طبعات مختلفة، طبعة كلكتا (١٨١٤) الأولى على الإطلاق. طبعة بولاق (١٨٣٥) وهى الأتم، طبعة محمد صبيح التى صودرت وأفرج عنها، طبعة جزائرية فى أربعة مجلدات صغيرة للجيب، وهى كاملة تقريباً بالقياس إلى طبعة بولاق، طبعة بيروتية قديمة عن مطبعة الآباء اليسوعيين، طبعة أوروبية قديمة فى برتسلاو نشرت مسلسلة فى مجلة التراث الشعبى العراقية، وأخيراً طبعة محسن مهدى المحققة التى أصدرتها دار بريل فى هولنده، لكنها لا تحوى إلا مائة وستين ليلة هى مجموع ما ضمه أقدم مخطوطات (ألف ليلة) التى اعتمد عليها المحقق، ويوجد أصله فى المكتبة الوطنية، فى باريس. بالطبع لن أتناول الفروق بين هذه الطبعات، إنما أردت أن أبين موقع (ألف ليلة) من نفسى، خطاطا، أو رساما، هى الرؤية نفسها التى ضمنت فى عمل الراوى القديم المجهول الذى صاغ هذه الحكايات، أو تلك الملاحم الكبرى، مثل (الهلالية)، و(سيرة سيف بن ذى يزن)، و(ذات الهمة)، و(عنترة). واستمر فى التوقف عند (ألف ليلة وليلة) التى أعتبرها ذروة فن القص العربى، وعندما أقول العربى، فإننى أعنى

الميراث الثقافى والفنى الداخل فى عناصر تكوين الثقافة العربية، والمنتمى إلى حقب تاريخية مختلفة، وديانات متعددة، وحضارات متعاقبة، متجاورة، ومؤثرات وافدة، متفاعلة من ثقافات أخرى.

*

يقول الباحث التونسى الأستاذ على اللواتى: إن التجريد الزخرفى بدأ من تبسيط الأشكال النباتية، بدأ هذا الفن انطلاقه فى العصر العباسى، وتحول الفن الإسلامى فى جزء كبير منه إلى فن نقشى يجسد كلام الله، ناشراً آياته فوق كل شئ يصنعه الإنسان، كما أصبح فنًا للزخرفة النباتية والهندسية، زخرفة مطلوبة لذاتها، لا لمجرد التزيين، وهو أيضًا فن خصب ومتنوع بشكل مذهل. ويرمى هذا التزويق بتنوعه الخارق، وإيقاعه المتواصل «ذهنيًا» خارج المادة التى تحمله، إلى إيجاد متعة منقطعة النظير، تتصل بالتأمل فى الله، المقتدر غير المحدود الذى يعجز الإنسان عن وصفه، وذلك بعيداً عن أى شكل طبيعى معروف ومحدد، يمكن أن يلهى الإنسان عن وجهه الكريم.

لقد أدت النصوص المقدسة والقائلة بتحريم التشبيه إلى إيجاد فن بالغ الخصوصية، قائم بذاته، ولا يتعارض مع أحاديث النهى عن التصوير. لقد لجأ الفنان المسلم إلى عدد من الأساليب التشكيلية التى ترمى إلى الابتعاد عن نقل الواقع كما هو إلى الصورة.

ويرى الباحث الأوروبى الكسندر بابا دوبولو أن الفنان المسلم تكيف مع مطالب النهى الدينى. وأدى هذا إلى تصور خاص جداً للعمل الفنى فى الحضارة الإسلامية، وهو أن هذا العمل ينبغى ألا يكون مرآة أمينة للعالم المرئى، بل هو عالم خاص من الأشكال والألوان يحكمه منطق تشكيلى داخلى، ويؤكد بابا دوبولو فى بحثه الذى ناقشه فى جامعة السوربون وترجم مقدمته على اللواتى: «إن الفنان المسلم قد اخترع جمالية الفن الحديث قبل ستة أو سبعة قرون»، وإن «جوهر كل فن وقانونه الأسمى هو أن يكون عالمًا مستقلاً وأن لا يخضع إلا لمنطقه الخاص».



*

عندما صاغ الفنان التشكيلى المسلم رؤيته تلك، كان يستمد عناصرها من التراث الإنسانى القديم. وإذا نظرنا إلى الأشكال الرئيسية فى فن الزخرفة العربى، سنجد أصولها فى ثقافات العالم القديم.

المربع، أصله يونانى، ويرمز إلى العناصر الأساسية الأربعة، التراب، الماء، الهواء، والنيران.

أما المثلث، فينحدر من العصر الفرعونى، يعبر عن الصلة بين السماء والأرض، بين البداية والنهاية التى تتلاشى فى نقطة من الفراغ، نقطة اتصال المادة بالروح، أليس هذا ما يوحى به بناء الأهرام؟ وأعتقد أن المثلث الفرعونى هو الأصل التاريخى للنجمة السداسية التى أخذها الإسرائيليون واعتبروها رمزاً لهم.

أما الدائرة فـأصلهـا مـصرى وهندى، ترمز إلى الشـمس، إلى أفق السـمـاء، إلى الوحـدة، إلى البـداية والنهـاية، إلى الاتصـال والانفـصال، فى كل نقطة من مـحيطهـا تبـدأ وتنتـهى أيضـًا، تمامـًا كدورة الحياة. كالحياة التى تتضمن الموت والموت الذى تنبعث منه الحياة. إنها المحيط الذى يدور حول المركز. فلنعتبر أن الحكاية التى تبدأ منها قصة شهرزاد نفسها هى مركز الدائرة، وهى منطلق الخط المستمر، اللانهائى، الذى يحيط ويتخلل أيضـًا ما تحويه (الليالى) من حكايات.

داخل الدائرة يمكن أن يتم فى فراغه تشكيل المربع، والمثلث، وشبه المنحرف، والمستطيل، ثم تجزيئ المسـاحات الناشئة إلى ما لانهـاية. أما شكل اللولب، المستـوحى من كـرمـة العنب فأصله سومرى ويونانى، أما المخمس فيونانى، والمثمن ينسب إلى الخاتم السليمانى. ثم تقابلنا بقية الأشكال من عقـد، وضفـائر، وأطباق نجـمـية، وشبكات، وتختلط المؤثرات المنحدرة من فنون العالم القـديم، منصهرة فى رؤية الفنان المسلم الجديدة، التى حققت ـ بالفعل ـ الخصوصية.

*

لا يعنى ثبات هذه الأشكال جمـود الفن الإسلامى الزخرفى، ومضيه وفقـًا لقواعد محددة، إنما كان هم الفنان وشغله الشاغل البحث عن تكوين جديد مبتكر يتولد عن تمـاس قواطع الزوايا ومزاوجة الأشكال الهندسية لتتوالد باستـمرار فى حيوية وتدفق لا نهـائيين. ويقـابل هـذا فى (ألف ليلة) الوحدة والتنوع. فالعمل يحفل بمئات القصص التى تختلف شكلاً ومضمونـًا، عوالم متتابعة، تبدو متصلة لكنها مستقلة.

فى الرسم الزخـرفى الإسـلامى، تتأمل الوحـدة، وفى اللحظة التى يخيل إليك أنهـا انتـهـت، تفـاجأ عند نقطة معينة فى الفـراغ أن الوحدة التاليـة تبـدأ، تمامـًا كـقصص (ألف ليلة وليلة)؛ إذ توشك الحكاية على التـمام، على الاكتـمـال، تبـدو جـملة كـأنها عارضـة، يضـرب مثل كـأنه قيل مصـادفة، كلمات قليلة لكنها تؤدى إلى بداية حكاية جديدة. والدافع يكون غالبـًا الحكى من أجل النجاة، شـهـرزاد تقص كل ليلة مـا يقـرب من ثلاث سنوات متـصلة؛ حتى تنقـذ نفـسـهـا، وبنات جنسـهـا.



التجار الثلاثة يحكى كل منهم ما جرى له مع الغزالة، والكلبتين، والبغلة؛ ليعفو الجنى عن صاحبهم. هكذا الأمر فى حكاية «الحمـال والبنات الثلاث» هذه الحكاية التى أدعو المتخصصين إلى دراستها، وتحليل عناصرها، ومقارنتها بالأشكال الزخرفية العربية . مبدئيًا، سنجد أنها تحتوى على اثنتى عشر حكاية متداخلة، تشبه النجمة الزخرفية الاثنى عشرية. ولكن هذا التقسيم ليس نهـائيًا، فلو أمعنا النظر سنجد أنه من الممكن تجزئ هذه الحكايات المتداخلة إلى أخرى. وعندما توشك الحكاية المركزية، المحيطة، على الانتهاء، تبدأ حكاية التفاحات الثلاث، ومنها تتفرع حكاية

المرأة التى قتلت ظلمًا، وحكاية الوزيرين نور الدين المصرى، وبدر الدين البصرى، ومن ثمّ حكاية حسن البصرى، ثم حكاية ابنه، وحكاية زوجه، ثم تبدأ حكاية الأحدب الذى يتهم بقتل أربعة، الواحد تلو الآخر، لكل منهم حكايته، آخرهم المزين الذى يقص سبع حكايات كل واحدة تتعلق بأحد إخوته، وهكذا إلى ما لا نهاية، حتى وإن بدا ثمة خاتمة فإنها تتضمن بداية جديدة.

*

تمضى الخطوط فى فن الزخرفة العربى وفقًا لنظام خفى، صارم، لكنه تلقائى أيضًا، يتقاطع الخط بالخط عند نقطة معينة، فكأنه تقابل المصائر، ففى اللحظة التى تلتحم فيها النقطة بالنقطة، يقع الفراق، فتتخذ الخطوط وجهات شتى.

وخلال هذا التلاقى والتفرق تتوالد الأشكال المختلفة، من مربعة ومخمسة ومسدسة، من هندسية وأخرى مورقة. إن الغاية من التكوين هنا هى التعبير عن الكل، وليس إبراز شكل معين لذاته. لكن هذا الكلى أيضًا يحتوى على الموجودات، والتفاصيل الصغيرة، الدقيقة. وربما يفسر هذا، التطور الإسلامى فى المنمنمات التى تزيّن المخطوطات القديمة؛ حيث تتجاور المستويات، ويتفرع كل منها عن الآخر، فترى الواقع فى جملته، وليس فى محدوديته، وإن لم يغب عن الناظر أدق التفاصيل.

*

من خلال معايشتى لـ (ألف ليلة وليلة)، أقول بوجود صلة وثيقة بين فن العمارة الإسلامية، وفن الزخرفة العربى. صلة نتاج تكوين خاص ورؤية، لعل إدراكها والوعى بها يسهمان فى فهم عناصر القص العربى واستيعابها؛ من أجل الوصول إلى أشكال خاصة تسهم فى إتاحة فرصة أكبر ومساحة أوسع للتعبير.



ما طرحته يمثل الخطوط العامة لاجتهادات شديدة الخصوصية تبلورت عندى أثناء معايشة هذا العمل الفذ الذى أزعم أن أسراره لم تتكشف بعد. ربما أصبت، وربما أخطأت، لكننى فى كل الأحوال أشير وأحاول لفت النظر.. ولكن لا يتوقف الأمر عند الزخرفة، بل أرى ثمة علاقة بين تصميم المدن وتصميم (ألف ليلة).

مدينة الليالى

مدينة فاس، ١٩٧٩..

أحد أيام ديسمبر، أى منذ عشر سنوات تقريبًا، وقفت فى فناء مدرسة العطارين، أتأمل النقوش التى تغطى الجدران، قطع الزليج الدقيقة، المختلفة، التى تشكل وحدات زخرفية رائعة، متصلة، منفصلة، لانهائية. تبقى الناظر إليها فى تأمل دائم، أما المقرنصات الجصية، والخشبية، فتتراكم فى تجاور بديع، لا يلغى خصوصية كل منها.

يومها انبثق داخلى الخاطر، لو أننى أقدر على تحقيق ذلك فى النثر، أكون حقًا أنجزت أمرًا فريدًا، إن على مستوى اللغة، أو على مستوى التكوين، وبالأخص، المعمار الروائى. ولأننى أؤمن أن الرواية هى فن كل الفنون، لم يزل هذا دأبى، وجوهر جهدى. يدفعنى إلى ذلك الرغبة فى تحقيق الخصوصية، من خلال عناصر مختلفة، متصلة، أوثق الصلة بالمضمون، بمشاعرى، برؤيتى للحياة والكون، ومحاولتى النفاذ إلى كنه الصيرورة، صيرورة الزمن، والوقت. مع معايشتى لـ (ألف ليلة وليلة)، اكتشفت أن القصاص القديم حقق هذا بالفعل. القاهرة القديمة، فاس البالية بالمغرب، مراكش، صنعاء العتيقة؛ البصرة، مدن عربية عرفتها، وعايشتها. فى الأولى أمضيت جل عمرى، وفى الأخريات تجولت وشاهدت وعاينت. فى عام ألف وتسعمائة وخمسة وثمانين ولجت قصبة تونس، شارع رئيسى مؤدى، عريض، تمامًا مثل قصبة القاهرة التى كانت تصل بين بوابتها الرئيسية وقلعة الجبل، هذه الطرق الفسيحة، يتفرع منها خططـ، جمع خطـ، أى طرق طويلة تحيط بناصية متكاملة، وهذه الخطط تؤدى إلى بوابات، كل منها مدخل إلى حارة، والحارة داخلها مجموعة من الدروب، والدروب تتفرع إلى أزقة، أو زنقات كما تعرف فى المغرب، وأحيانًا تحتوى الزنقة على عطفة. هكذا يتوالى تصميم المدينة العربية القديمة من الأفسح، إلى الضيق، فالأضيق. طبعًا هناك مركز دينى وهو المسجد الجامع، ومركز دنيوى هو قصر الحاكم أو القلعة. هذا تصميم لم يأت من فراغ، إنما هو نتاج حاجة اجتماعية، ومناخية، ومعمارية، وعسكرية، ألم تؤد متاهات قصبة الجزائر إلى جعلها مقرًا للمقاومة، صعب على الجند الأغراب اختراقها؟ الوضع نفسه واجهه نابليون فى القاهرة القديمة مما دفعه إلى محاولة إزالة أبواب الحارات. فى الطرق الكبرى تنتظم الأسواق، هنا يجئ المجموع، يجد الناس حاجاتهم، ولكن بيوتهم هناك فى داخل الحارات والأزقة والدروب، حيث الحيوات الخاصة، حيث يتجزأ العالم الكبير إلى عوالم صغيرة. أما هذا التصميم فيؤدى إلى حجب الرياح المثيرة للأتربة، الحارة، إلى كسر حدتها، إلى ميل الظل على الظل، إلى الإحاطة بالحارة، والحد من التيارات الباردة فى الشتاء، تصميم يبدأ من الكلى، ويتجزأ، حتى يبدو ويخيل إليك أنه سيتلاشى، فيبدأ عندئذ من جديد.



إذن.. كيف يبدو الأمر فى مدينة (ألف ليلة وليلة) التى تحوى البلاد والمحيطات، والعجائب والغرائب، والمصائر والحيوات؟ ..

*

المركز، أو البؤرة، هنا، حكاية الأخوين الملكين. الأول، يرى امرأته تخونه مع عبد أسود، يهج، يخرج قاصدًا أخيه، يسعى إلى إيجاد تفسير ما جرى له. وهناك يرى الجوارى العشر ومعهن امرأة أخيه مع العبيد السود، ومن يرى مصيبة غيره تهون عليه مصيبته، يحكى لشقيقه ما جرى، فيخرجان هائمين، وفى البر الفسيح تبدأ حكاية العفريت الذى وضع معشوقته فى صندوق محكم، التى تنتهز فرصة نومه لتجبر شهريار على مواقعتها. وبعد أن رأى شهريار ما رأى يعود إلى ملكه

كارهًا النساء، مقررًا الزواج من المرأة ليلة واحدة فقط، حتى تتطوع شهرزاد للزواج منه، مضمرة الخطة والنية على إنقاذ بنات جنسها. وإزاء إصرارها يحكى لها والدها حكاية الحمار والثور، تصر على قرارها، فيحكى لها حكاية أخرى، يريد إنقاذها بالحكاية، وهى تضمر النية نفسها أيضًا، تريد إنقاذ نفسها وبنات جنسها بالحكاية أيضًا، فهى تحكى لكى لا تموت، وهنا سر توالد الليالى. وليست هى فقط التى تفعل ذلك، ولكن معظم الشخصيات التى تروى سيرتها يقدمون أيضًا على الحكى حتى لا يموتون. ويتزوج شهريار من شهرزاد، وتطلب هى من أختها دنيازاد أن تطلب منها قص بعض ما تعرفه، هكذا تبدأ الليالى، وهكذا تتم الحكاية/ المركز، التى هى أيضًا بمثابة المدخل، البوابة الرئيسية المؤدية، أوالسورالمحيط، الملتف، وهذه البوابة، أو هذا السور، ليس كلاً واحدًا، إنما يضم أجزاء عدة أيضًا، ولكنها أدق، تؤدى فى مجموعها إلى الجزئى أيضًا.

*

تبدأ (الليالى) فى أقدم نصوصها الخطية بحكاية التاجر الذى رمى نواة البلح فقتل جنيًا دون أن يقصد، وظهور والد الجنى الذى يتوعده بالقتل، فيطلب التاجر مهلة سنة حتى يعود إلى أهله ويسدد ديونه للناس، وبعد سنة يرجع فعلاً إلى الموضع نفسه، ويجلس منتظرًا، وهنا يقدم عليه ثلاثة شيوخ، لكل منهم حكاية غريبة. يرجو كل منهم الجنى أن يصغى إلى ما جرى له فإذا وجده غريبًا يهب له ثلث دم التاجر. وتتفرع أمامنا ثلاث حكايات، حكاية الشيخ الأول وامرأته التى سحرته إلى غزالة، والثانى وأخويه المسحورين كلبين، والثالث وابنة عمه المسحورة بغلة. تؤدى الحكايات الثلاث المتفرعة إلى إنقاذ التاجر.

هكذا تنتهى خطة أو حارة، لكنها ليست سدًا، إنما تؤدى إلى حارة أخرى، ونقطة الأصل عبارة ترد على لسان شهرزاد: «وليس هذا بأعجب من قصة الصياد والعفريت»، أو «أين هذا مما سأحدثكم به الليلة المقبلة؟».



تبدأ الحارة التى تضم حكاية الصياد الذى أخرج العفريت من القمقم، فقرر العفريت أن يكافئه باختيار طريقة موته، يتحايل عليه الصياد حتى يعيده إلى القمقم، ويرجوه العفريت الإفراج عنه، وهنا يتفرع درب من الحارة الرئيسية، يحوى حكاية يرويها الصياد عن الملك يونان، ولكن هذا الدرب يتفرع إلى آخر، فيه حكاية التاجر والببغاء التى يرويها الملك يونان نفسه، وهذا الدرب يؤدى إلى رحبة صغيرة يخرج فيها العفريت من القمقم، بعد أن يقرر مكافأة الصياد، ثم تتفرع الرحبة إلى عدة دروب وأزقة متداخلة، فالعفريت يقود الصياد إلى بركة السمك الملون، ومنها يأخذ الصياد أربع سمكات إلى السلطان، لكل سمكة حكاية، وهذا يقود إلى حكاية الشاب المسحور، ثم حكايته مع زوجه التى خانته، ثم حكاية المدينة المسحورة التى تقع على بعد نصف نهار.. عند ذهاب الصياد بمفرده إليها، ولكن عندما يصاحب السلطان ويقف على ما جرى فيها، يكون الركب كله فى حاجة إلى سنة كاملة للعودة. (لننظر هنا إلى تحطيم الزمن والمسافات المكانية، ولكن هذا موضوع آخر).

ينتهى الخط الذى يحوى حكاية الصياد والعفريت، هذا الخط الذى تفرعت منه حكايات شتى، كل منها بمثابة حارة، أو درب ، زقاق، عطفة، رحبة، لتبدأ حكاية أخرى من أجمل وأعقد حكايات (ألف ليلة)، وهى حكاية «الحمال والثلاث بنات».

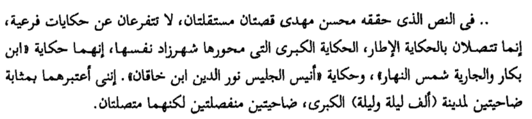
يلتقى الحمال بإحدى البنات فى السوق، تقوده إلى البيت حيث شقيقتيها، يشترطن عليه ألا يتكلم عما يشاهده، ثم يصل الصعلوكان، ثم يصل الخليفة هارون الرشيد ووزيره، وهارون الرشيد شخصية تتكرر كثيراً فى حكايات (ألف ليلة). إن ظهورها يمثل أحد عوامل الوحدة فى هذه المدينة الهائلة، أو النغم الذى يتكرر على مسافات معينة يؤكد وحدة العمل، وتماسكه.

البنات يصرخن، يضربن بعضهن، ويجلدن الكلبتين السوداوين، الخليفة لا يطيق صبراً، يريد أن يعرف حكايتهن، يدفع بالحمال كى يسأل، البنات يغضبن، يستدعين العبيد السود السبع، يأمرن بقلع رقاب الضيوف، ولكنهن يستفسرن عن سبب عور الصعاليك، فتبدأ حكاية الصعلوك الأول، كيف فقد عينه على يد الوزير؟ ومنها تتنوع حكاية أخرى، عن ابن عم الصعلوك، ثم تتوالى حكايات الصعلوك الثانى، ثم حكاية الثالث التى يرد فيها ذكر جبل المغناطيس، والقصر المعلق فى الهواء، والجوارى الأربعين، والباب التاسع والتسعين.

بعد انتهاء حكايات الصعاليك الثلاثة، تقص البنات ما جرى لهن، وتنتهى «حكاية الحمال والثلاث بنات»، ولكنها لاتؤدى إلى جدار مسدود، إنما تبدأ منها حكاية التفاحات الثلاث.

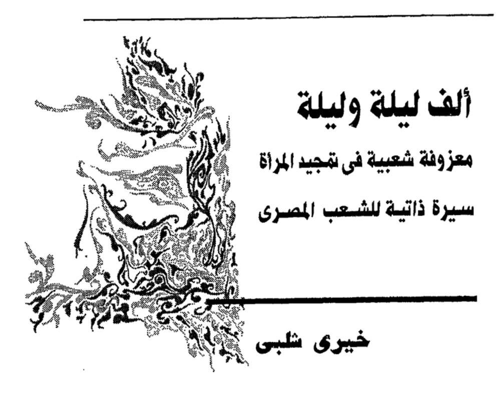
هكذا تتوالى الحكايات، منها الرئيسى، والفرعى، كل حكاية تؤدى إلى الأخرى. يبدو الأمر تلقائيًا، كأنه دون ترتيب، أو يخضع لتداع تلقائى، ولكننا إذا أمعنا النظر سنجد نظاما محكما، صارما، ربما لايفصح عن هندسة البناء، وحركته، واتجاهاته، للقارئ المتعجل، أو الذى لا يقرأ (ألف ليلة وليلة) قراءة عميقة جادة، متعمقة، غير متأهبة، بالقدر نفسه الذى يتم به التأهب للتعامل مع نص أدبى نقل إلى لغتنا مما تعارفنا على تسميته بالأدب العالمى!!





.. فى النص الذى حققه محسن مهدى قصتان مستقلتان، لا تتفرعان عن حكايات فرعية، إنما تتصلان بالحكاية الإطار، الحكاية الكبرى التى محورها شهرزاد نفسها، إنهما حكاية «ابن بكار والجارية شمس النهار»، وحكاية «أنيس الجليس نور الدين ابن خاقان». إننى أعتبرهما بمثابة ضاحيتين لمدينة (ألف ليلة وليلة) الكبرى، ضاحيتين منفصلتين لكنهما متصلتان.

ولكن علاقة النص الأدبى بالمدينة العتيقة لاتمثل الوجه الوحيد للتفاعل والتشابه بين الفنون العربية المختلفة، هناك فن الزخرفة، وتكويناته ووحداته المتشعبة المنفصلة، المتصلة، ولهذا حديث آخر أبسط فيه بعضًا من انطباعاتى المتولدة نتيجة معايشة نص أدبى رفيع، أتصور أنه ذروة ما قدمته الإنسانية من فن الحكى والقص..



ألف ليلة وليلة

معزوفة شعبية فى تمجيد المرأة

سيرة ذاتية للشعب المصرى

خيرى شلبى

ربطتنى بكتاب (ألف ليلة وليلة) علاقة قدرية صرفة؛ كأنما قد أراد الله أن تكون بالنسبة لى هى الأم الرءوم التى تفتح لى صدرها الملىء بالدفء والأنس والحميمية. كانت قدراً مقدوراً على فى بحر طفولتى الهائج الملىء بالأعاصير والنوّات والأخطار المحدقة، حيث لم يكن ثمة ملاذ آخر غيرها، فهى الأب والأم والصديق، وهى المعلم والمرشد والنديم.

فما الحكاية يا ترى؟!..

ولكن، هل ترانى أستطيع التحدث عن طفولتى بمعزل عن (ألف ليلة وليلة)؟ أو التحدث عن (ألف ليلة وليلة) بمعزل عن طفولتى؟

لا أظن ذلك. فكلاهما داخل فى نسيج الآخر، حتى ليعكس كل منهما الآخر بجلاء ووضوح.

وكما قال أمير شعرنا:

قد يهون العمر إلا ساعة   وتهون الأرض إلا موضعا

أقول: قد أقبل الاستغناء عن مئات الكتب إلا كتاب (ألف ليلة وليلة). وإنى بعدُ وقد قرأت عشرات المئات من الكتب، نسيت معظمها ولم يبق منها سوى الذكريات الباهتة أو بعض معلومة أو

بعض فكرة أو بعض خرفة؛ أما كتاب (ألف ليلة وليلة) فقد بقى كله، لا تنى تجلياته تتجدد يوما بعد يوم، لا تفقد ألقها حتى فى عصر الكمبيوتر والصعود إلى الكواكب بالتكنولوچيا الحديثة، بل إن سحرها ليزداد كلما تقدمت التكنولوجيا؛ لأن التكنولوجيا هذه ـ بكل بساطة ـ كانت الحلم الذى قدمته (ألف ليلة وليلة) إلى البشرية فى وقت مبكر، صارت تغذيه وتلقحه. وحتى بعد أن تحقق، نبع من الحلم القديم حلم جديد؛ ولن تتوقف عملية انسلاخ الأحلام من بعضها البعض مع استمرار قراءة (ألف ليلة وليلة)، ذلك أن هذا التكنيك الفذ، الذى يحكم بناء (ألف ليلة وليلة)، قد بنى، ليس فقط على انسلاخ الحكايا من الحكايا، بل إن هذا الشكل الظاهرى إن هو إلا تمثيل وتشخيص لانسلاخ الأحلام من الأحلام والأفكار من الأفكار والمشاعر من المشاعر؛ أحلام التقدم البشرى، والرقى الإنسانى والعدالة الاجتماعية. إنها فى الواقع كتاب الشعب، السيرة الذاتية للشعب المصرى، وما الأماكن البعيدة والبلدان الغريبة التى دارت فيها الأحداث، والأسماء الأغرب، إلا مجرد رموز ابتدعها الخيال الشعبى المصرى «الحدق» ـ بكسر الحاء والدال ـ ليهرب بها من رقابة السلطان، لكى يحقق أعجب وأغرب مقولة فى تاريخ الحياة قالها شعب من الشعوب. نثبتها ها هنا بألفاظ مهذبة اعتمادا على أن القارئ يعرفها بألفاظها الحقيقية. فالكتاب مصرى قلبا وقالبا؛ ليس فحسب لأنه مدون باللهجة المصرية التى تختلف فصحاها العربية عن أى لهجة عربية أخرى، بعباراتها المرنة الطيعة ذات المفردات التى لا تنبع إلا من بيئة شعبية كمصر بأسواقها وحماماتها ومدائنها وشواطئها وسواحلها ومعابدها ومساجدها ونيلها المعطاء؛ ليس لهذا فحسب هى مصرية الجنسية، بل لأن «التيمة» الأساسية فيها، أو التركيبة الفنية التى تنبع منها وتصب فيها كل هذه الحكايات الزاهرة، إنما هى «تحشيشة» مصرية نيّرة، تمخض عنها واقع اجتماعى مر وحافل بالتناقضات الجسيمة، لا مجال فيه للكفر بالقيم الروحية العظيمة المستتبة برغم ما تتعرض له من زلازل وزوابع، ولا نجاح فيه لثورة شعبية مسلحة، ولا صحف يومية تعكس الآراء المعارضة، ولا تنظيمات لإعداد وتنظيم المقاومة؛ فليس هناك إذن سوى الكلمة، والخيال. فإذا كان هاملت شكسبير قد استعان بالفرقة التمثيلية لمواجهة أمه بالكشف عن حقيقة خيانتها لأبيه من أجل الزواج من عمه، بأن يعيد عليها تمثيل ما حدث باعتباره قد حدث لناس آخرين، فهكذا فعل الخيال الشعبى المصرى فى (ألف ليلة وليلة) فى العصور الوسطى الإسلامية؛ فأعاد صياغة الواقع العربى على هذا النحو الهزلى، ليواجه المسؤولين عن تدنيه بالحقيقة المرة، فهذا فى الواقع هو رأى الخيال الشعبى المصرى فى كل سلطان. هى حكايات تحدث فى بلاد بعيدة بين يدى سلاطين آخرين، ولكن «الكلام لك يا جارة».



هذا ما شعرت به ـ وإن بشكل غامض ـ إبان قراءتى لها فى ريعان الصبا. ولهذا أصغيت إليها بانتباه وتركيز شديدين، فتعلمت منها الحكمة وحب الحياة، والقيم النبيلة، ومعارف لا حصر لها تتصل كلها بخبرات الحياة من حل وترحال وعمل، فى البر والبحر والمحيطات والأنهار، فى الأسواق والحانات، فى القصور والأكواخ والصحارى والواحات. تعلمت منها إلى ذلك كله.. معنى الفن.

لم يكن غريبا إذن أن كان هذا الكتاب ركنا رئيسا فى معظم بيوت القرية منذ عصر التدوين إلى يومنا هذا؛ فقد كان وسيظل زاداً لا ينفد.

هى التى عجلت بتعليمى القراءة والكتابة فى زمن قياسى فى وقت مبكر جدا؛ إذ ما كدت ألم بمبادئ القراءة والكتابة فى كتاب القرية على لوح الإردواز، حتى لجأت إليها بشوق عفىّ فتكفلت هى بالباقى.

تلك خصيصة كامنة فى شرف هذا الكتاب: الجذب القوى، المثير، المبهج، المسيطر، الملهم، الدالّ. جذب مغناطيسى هائل القدرة لا تحول دونه حواجز أو أغلفة، بالنسبة لجميع الأعمار من الطفولة إلى الصبا إلى الشباب إلى الشيخوخة وحتى آخر العمر.

قوة الجذب هذه ليست فى طرائق الحكى وأساليب التشويق الحكائية وخصوبة الخيال فحسب؛ بل لأن مادة كل ذلك ـ إلى ذلك ـ الحياة، بكل عنفوانها وتنوعها، بخيرها وشرها، حلوها ومرها. ثم ذلك الثراء الفاحش الذى لا يحد،فكل الكائنات وحتى الجمادات تتكلم وتتحاور وتحس وتشعر: الطيور والأشجار والحيوانات والزواحف والصخور والجبال والشموس والأقمار، كلها تتكلم كلاما واقعيا صرفا تتقبله العقول مهما جنح، وتصدقه مهما بالغ وتزيدّ.

على أرضية شباك المندرة كانت ترقد بأجزائها الأربعة المتهرئة تحت ركام من ورق (السيرة الهلالية) و(سيرة عنترة بن شداد) و(سيرة ذات الهمة) و(سيرة سيف بن ذى يزن) و(سيرة فيروز شاه) و(سيرة حمزة البهلوان) و(سيرة الظاهر بيبرس). ليست مندرتنا هى الوحيدة التى يحفل شباكها بهذه الكتب، فمعظم منادر ـ والأصح مناظر ـ القرية لها شبابيك كهذا عليها الكتب نفسها. قد تجد جزءاً من عنترة ناقصاً، وجزءاً من الهلالية جديداً، فاعلم أن الجزء الناقص من عنترة قد أعير لمندرة أخرى مقابل هذا الجزء الجديد من (الهلالية). أما أجزاء (ألف ليلة) فإنها لا تنقص أبداً، لأنها غير قابلة للإعارة مطلقا، لأنها بعد أن قرئت عشرات المئات من المرات أمست حكاياتها قابلة للطلب منفصلة فى لحظة من لحظات السهرة. يحن الحضور لحكاية من الحكايا فيطلبون قراءتها؛ وقد شاهدت فى طفولتى مدى الإحباط الذى يرين على القوم إذا اتضح أن الجزء الذى فيه هذه الحكاية غير موجود أو غابت منه صفحة واحدة.



ما فتنت فى حياتى قدر افتتانى بذلك الذى يقوم بمهمة القراءة فيما الحضور ينصتون بإمعان. طالما تمنيت أن أكونه، فلأمر ما، كان يخيل لى أنه مصدر كل هذه التجارب والمعلومات والمعارف والحوادث المثيرة التى يقرأها، كأنه مؤلفها. كنت ألاحظ أنه يستمتع كثيراً جدا بردود الفعل التى تحدثها قراءته على وجوه المستمعين، فيتفنن فى القراءة قدر ما يستطيع، محاولا التشخيص والتمثيل كأنه بالفعل صاحب هذه الدرر الفنية. ولم يكن ينتهى لى عجب من أن يكون إنسان واحد يجمع فى ذهنه ووجدانه كل هذه الحكايا، أقصد كل هذه التجارب الدنيوية الهائلة.

ما أن تعلمت فك الخط حتى كان كتاب (ألف ليلة وليلة) هو أول كتاب أقلب فيه البصر لأجرب قراءة كلمات وجمل كاملة. وفى الواقع لم يستغرق ذلك وقتا طويلا؛ فسرعان ما أتقنت القراءة بفضلها؛ لأن الرغبة فى الوصول إلى ما فى باطنها من أسرار كانت رغبة حارقة ملحاحة. وذلك راجع إلى ملمح إضافى، فكثيراً ما كنت ألاحظ أن القارئ قد بدأ يخفض من صوته إلى حد الهمس، حيث تتقارب الرءوس فى شغف تشملها رجفة خفية وذهول مروع؛ فإذا اقتربت منهم تلقيت زجراً خشنا، قد يتطور ـ إذا تماديت فى الاقتراب ـ إلى أن يحملنى أبى بين ذراعيه عنوة فيلقى بى فى القاعة الجوانية، ثم يغلق الباب الفاصل بينها وبين المندرة؛ فانحصر جزء كبير من اهتمامى وشغفى بعدئذ فى محاولة الإمساك بتلك اللحظات التى كان ينخفض فيها صوت القارئ إلى حد الهمس، أمسك بها مسجلة فوق الصفحات.

فجأة انتبه أبى إلى أننى قد أصبحت متعلماً، أمسيت أنوب عن القارئ إذا ما تخلف عن الحضور لسبب من الأسباب. إلى أن جاء ذات ليلة فوجدنى مندمجا فى القراءة والجميع فى إنصات، فجلس يستمع، فلما سلمته الكتاب ليقرأ نحاه جانباً وقال لى: «استمر». قلت: «ولكن هذه مهمتك!». قال: «لقد أمضيت عمراً طويلاً فى القراءة وأحب الآن أن أستمع! لقد اكتشفت أن للاستماع لذته الكبرى! إننى إذ أستمع الآن أشعر كأنى أتعرف على هذه الحكايات من جديد لأول مرة!».

لكنى شعرت أن أبى قد بدأ يقلق إلى حد العصبية، ويتزايد قلقه إذا ما اقتربت من تلك الصفحات الحرجة التى يتعين على القارئ عندها أن يخفض صوته حيث تتقارب الرءوس فى وجل. لحظتها ألاحظ أن أبى قد بدأ يفتعل شجاراً ليمنعنى من المواصلة، أو يخترع مشواراً يكلفنى به؛ فأضحكك فى سرى من سذاجته متصوراً أنه ربما لا يعرف أننى قد حفظت هذه الصفحات عن ظهر قلب طوال أيام اختلائى الحميم بهذا الكتاب الفذ.

ثم إنه ـ أبى ـ بدأ يلجأ للنصيحة بإبعادى عن الولع بهذا الكتاب فكان يحقر من شأنه أحياناً، فأجاريه أنا الآخر فى تحقيره لأوهمه أننى غير متأثر بما فيه من ألفاظ خارجة ومشاهد فاضحة؛ لكنه ما لبث حتى سلم أمره لله وتركنى أقرأ فيه على هواى.



ولقد جربت متعة الإحساس بردود فعل القراءة على جمع من المستمعين. لكن هذه المتعة حينما وصلت إلى مداها أورثتنى تشوّقا لمتعة أكبر تكون لاشك أكثر عمقا وإدخالاً للبهجة والسرور على نفسى: متعة الإحساس بأن أكون صاحب كل هذا الكم من الحكايا والتجارب الحياتية، أن أكون مؤلفها. وهى متعة مستمدة من شعورى باستمتاع الآخرين، متعة الإحساس بردود الفعل الجماهيرية؛ متعة أن تكون مؤثرا فى كل هؤلاء. من حسن الطالع أننى كنت واعيا بحقيقة استمتاع الآخرين بـ (ألف ليلة وليلة)، فعرفت فى وقت مبكر كيف يتأثر الناس ومتى ينصتون إليك فى جدية واهتمام. إن ذلك لا يتحقق إلا حين يشعرون بأنك تقدم لهم الحياة نفسها، بوضوح ودون مواربة، أن تسمى الأشياء بأسمائها. عرفت أن محاولة ستر العرى أحيانا تكون

أسخف من العرى نفسه، وأن كثرة التحفظات تخنق الفن وتقدم الصورة الزائفة للحياة وتكرس للزيف والتدليس والكذب. عرفت أن الفن متاع فى حد ذاته؛ وتلك حقيقة تغنيه عن أى وظيفة شرط أن يكون مبنياً على الصدق المطلق والرؤية الصافية للأشياء. إن الفن ـ القصصى بوجه خاص ـ إذا جانب الحياة صار شيئاً هامشياً لا قيمة حقيقية له، صار أشبه بالأحاجى والألغاز، محصوله لا يستحق ما تبذله فى حلها من مجهود.

عرفت أن «الشكل» فى الفن الروائى قبوله مرهون بمدى ما يحتويه من تجربة حياتية تتصل بجوهر الحياة، حياة عامة الناس، عالم الأحاسيس والمشاعر، الجهد والعناء والشقاء. فإذا جاء العمل الفنى محتوياً على هذه الحياة المحسوسة الملموسة، فإن القارئ سيتقبل بصدر رحب أن تتكلم الحيوانات والأشجار والأطيار، وأن ينطلق المارد من القمقم بمجرد حكة الأصبع على زر من الأزرار، وأن يبطش السلطان كل ليلة بامرأة، وأن يلتقى السندباد فى أسفاره ورحلاته كل هذا الكم الهائل من العجائب والغرائب.

يحضرنى بهذه المناسبة موضوع فى غاية من الطرافة والأهمية معا، أرى من الواجب ذكره ها هنا. قرأته فى مجلة «الدوحة» القطرية منذ بضعة أعوام، وكان على هيئة تحقيق صحفى ثقافى مزود بالصور الفوتوغرافية عن رحلة جنونية عظيمة أشبه برحلة هايردال الذى أراد أن يثبت وصول الفراعنة القدامى إلى الشاطئ الآخر من البحر المتوسط بواسطة قوارب مصنوعة من البردى، فقام بصنع قارب على النمط التاريخى الفرعونى نفسه، وقام بالرحلة مرتين، فى المرة الأولى تعرض للفشل لأسباب فنية، تلافاها فى المرة الثانية فنجحت الرحلة، وأثبت بالدليل القاطع صدق مقولته، ثم سجل تفاصيل هذه الرحلة فى كتاب نشرت دار المعارف ترجمة له فى سلسلة «اقرأ».



أما ذلك التحقيق الذى أعنيه، فإنه شيء من هذا القبيل. أحد المفتونين بكتاب (ألف ليلة وليلة) ـ وهو هولندى إن لم تخنى الذاكرة ـ وقع فى غرام السندباد البحرى، فأراد أن يختبر ما فيها من معلومات، وأن يتحقق من أشياء كثيرة أهمها: هل هذه الأماكن التى زارها السندباد من جزر وشواطئ ومرافئ وبلدان موجودة بالفعل على الخريطة بالخطط نفسها الموجودة فى السندباد؟ أو كان لها وجود ذات يوم؟ وهل المعلومات التى أوردها السندباد عن طرائق الحياة وأنواع العمل والمعاملات والطبائع والأجواء حقيقية أم أنها محض خيال ابتدعه الراوى الشعبى كيفما اتفق؟

حمل هذا الرحالة المغامر فكرة مشروعه المجنون هذا وطاف به على الشركات العالمية الكبرى المعنية بالأبحاث فى المجاهل والغابات والأماكن النائية. ولو أنه عرض فكرته هذه علينا نحن العرب أصحاب الكتاب للقى من العنت والسخرية ما يجعله يتوب إلى الله توبة نصوحاً عن مثل هذه الأفكار الخرقاء. لكنه كان يدخرنا للعمل المناسب فى المرحلة التنفيذية للمشروع.

وجد بالفعل شركة تتحمس لتمويل مشروعه. أخذ يطوف بالبلاد العربية كلها بحثا عن عمال و«صنايعية» متخصصين فى صناعة السفن على الطرز القديمة. فلقى فى هذا أشد العناء،

لكنه وفق أخيرا فى العثور على بعض العمال المهرة، فنقلهم على نفقته إلى الشاطئ العمانى الذى اختاره ليتم فيه التصنيع ومنه تنطلق أولى الرحلات.

قدم للعمال نماذج لسفينة السندباد كما كانت فى ذلك العصر بكل حذافيرها، بشرط أن يتم صناعتها من المواد نفسها، الأخشاب نفسها الأشرعة نفسها المجاديف نفسها، فنفذوها بكل دقة فى شهور معدودة حتى استوت قائمة على الميناء.

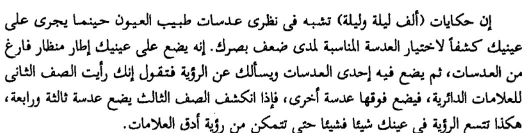
وكانت معه خطط الرحلات السبع مدونة خطوة بخطوة، كل خطوة مصحوبة بمناظر ومشاهد معينة، حتى أحوال المياه وتقلبات الجو كانت مدونة فى مذكراته الضافية.

ثم تحركت سفينة السندباد ومن خلفها طاقم من سفن الإنقاذ والأبحاث متخذة أهبتها للتدخل فى أية لحظة حرجة. لكن الرحلة تمت بسلامة الله، ليتأكد للسندباد المعاصر أن جميع ما ورد فى رحلات السندباد من معلومات تاريخية وجغرافية واقتصادية واجتماعية وطبيعية إنما انطلقت من حقائق، وأن الخيال لم يلعب فيها سوى دور الحبكة والتشويق.

من هنا يتضح لنا ـ كما سبق أن قلت حينما نقلت هذا الموضوع إلى مقالى الأسبوعى بمجلة «الإذاعة والتليفزيون» ـ أن المعارف الواردة فى كتاب (ألف ليلة وليلة) هى خبرات حقيقية استقاها الراوى من تجارب حياتية، فضلا عن الكتب والمصادر التراثية الكثيرة. هذا أول درس عظيم تلقيته فى الكتابة الروائية: ألا يكتب الكاتب إلا عن تجربة حقيقية وعن ناس يعرفهم حق المعرفة، وأن يتوخى الدقة والحرص ما أمكن فى نقل أية معلومة، لأن معلومة واحدة مكذوبة ـ مهما ضؤل شأنها ـ تهدم بناءً دراميا مهما تميز بالرسوخ والإتقان.



نعود إلى ما سبق أن أشرت إليه آنفا من تناسخ الأفكار والمشاعر والحكايا من بعضها البعض، دون أن يلغى بعضها البعض بل يثبت ويقوى بعضها البعض فى تضافر وتمازج وتشابك واتحاد؛ من أجل الوصول إلى رؤية أوسع وأوضح للحياة.



إن حكايات (ألف ليلة وليلة) تشبه فى نظرى عدسات طبيب العيون حينما يجرى على عينيك كشفاً لاختيار العدسة المناسبة لمدى ضعف بصرك. إنه يضع على عينيك إطار منظار فارغ من العدسات، ثم يضع فيه إحدى العدسات ويسألك عن الرؤية فتقول إنك رأيت الصف الثانى للعلامات الدائرية، فيضع فوقها عدسة أخرى، فإذا انكشف الصف الثالث يضع عدسة ثالثة ورابعة، هكذا تتسع الرؤية فى عينك شيئا فشيئا حتى تتمكن من رؤية أدق العلامات.

تلك هى فكرة حكايات (ألف ليلة وليلة)؛ فكرة تواتر الحكايات، وترادفها، وتراكمها، لكى تتسع الرؤية أمامك فترى أدق ما فى الحياة من أشياء، وأدق ما فى المشاعر من وجع .

ولربما تصور البعض أن (ألف ليلة وليلة) إن هى إلا مجموعة من الحكايات غير المترابطة، لا يجمعها سوى أن شخصية واحدة تحكيها كلها، هى شهرزاد.

وتبعا لهذا التصور الخاطئ تكون «التيمة» الأساس هى «تيمة» السيدة التى تحكى لزوجها حكايات تستمهله بها ليؤجل قتلها، ولأنها «تيمة» مطاطة فإنها تتسع لمئات من الحكايات التى يمكن أن تملأ ألف ليلة.

وبناء عليه، فإن الكثيرين الذين أعادوا صياغتها للإذاعة والتليفزيون استباحوا لأنفسهم تأليف بعض حكايات على نسقها، وحشرها فى «التيمة»الفنية التى تحتمل - من وجهة نظرهم - المزيد من الحكايات المتنوعة. هكذا فعل أستاذنا طاهر أبو فاشا - وهو بالمناسبة أهم وأميز من كتبها حتى الأن كتابة معاصرة - حينما كان يعدها للإذاعة فى الستينيات، فلما استنفد أجمل حكاياتها بدأ فى وضع حكايات من تأليفه على نسقها، تتواءم مع الأوضاع السياسية الراهنة وتعكس تناقضاتها وقضاياها.

أبدا ليست هذه هى «التيمة» الأساس فى حكايات (ألف ليلة وليلة). ومن ثم، فالحكايات ليست مجرد حكايات يمكن اختصارها أو استبدالها بحكايات أخرى حتى ولو كانت متشابهة وعلى النسق نفسه.

إنما «التيمة» الأساس هى وضعية المرأة فى المجتمع الشرقى الرجولى الصرف.

فلأنه مجتمع رجولى خالص، المرأة فيه مجرد متاع يمتلكه الرجل كما يمتلك الأشياء، يبيعها أو يشتريها كما الأشياء؛ فإن اتخاذها محورا فنيا مقدما لمجتمع كهذا، هو فى حد ذاته تيمة مثيرة : علاقة الرجل بالمرأة .



ترى، ما حجم الدهشة التى سأقابل بها إذا قلت الآن إن كتاب (ألف ليلة وليلة) موضوع لتمجيد المرأة والتكريس لحريتها ؟!..

أيا كان حجم الدهشة، فإن (ألف ليلة وليلة) هى فى حقيقة أمرها معزوفة درامية واسعة النطاق والمقامات من أجل تحرير المرأة بكل ما تحمله كلمة التحرير من معنى.

هذه ليست مجرد وجهة نظر أخلعها على هذا العمل اجتهاداً منى فى التفسير أو التحليل؛ إنما هى التيمة الأساس فى العمل؛ هى حجر الأساس فى البناء الراوئى، وهى أيضا - بلغة دارسى النصوص المسرحية القدامى - المقدمة المنطقية التى يبلورها النص فى عدد كبير من الحكايات المختلفة المتنوعة،فى مختلف البيئات الاجتماعية، من القمة إلى القاع، من القصور إلى الأكواخ، مجتمع الملوك ومجتمع الصعاليك .. إلخ.

بما أن الحكايات كلها يتكون منها فى النهاية عمل فنى واحد، فإنه يحق لنا أن نعتبره رواية، رواية تتضمن عددا كبيرا من النصوص المكونة لعالم واحد متكامل.

تبدأ الرواية على هذا النحو :

« الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين سيدنا ومولانا محمد وعلى آله وصحبه صلاة وسلاما دائمين متلازمين إلى يوم الدين. وبعد، فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر ويطالع حديث الأمم السالفة وماجرى لهم فينزجر . فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين، فمن تلك العبر والحكايات التى تسمى ألف ليلة وليلة وما فيها من الغرائب والأمثال» .

بعد هذه المقدمة الموجزة جدا، التى استغرقت ستة أسطر فحسب، تجىء أول حكاية بعنوان «حكاية الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان». وهى الحكاية الأولى، التى تم فيها وضع حجر الأساس فى هذا البناء الفذ.

موجز الحكاية أنه كان يوجد فى سالف العصر والأوان ملك من ملوك ساسان بجزائر الهند والصين، له ولدان، أحدهما كبير والآخر صغير. وكانا بطلين، وكان الكبير أفرس من الصغير، وقد ملك البلاد وحكم بالعدل بين العباد وأحبه أهل بلاده ومملكته وكان اسمه الملك شهريار. وكان أخوه الصغير اسمه الملك شاه زمان وكان ملك سمرقند العجم، ولم يزل الأمر مستقيما فى بلادهما وكل واحد منهما فى مملكته حاكم عادل فى رعيته مدة عشرين سنة وهم فى غاية البسط والانشراح.

هكذا يقدمهما الراوى بنص عباراته. ونلمح فى هذه العبارات الإيحاء الواضح بأن صفو الحياة واستقرارها هذا سوف يتعرض بعد قليل لهزة عنيفة تكشف حقيقة الوضع؛ إذ هو استقرار ظاهرى زائف، قائم على الفرض بالقوة والرهبة والسلطان. وطالما أن الاستقرار غير مستتب بذاته ـ أى بالوسائل الطبيعية المؤدية إلى الاستقرار ـ فإنه لا يكون استقراراً مهما بلغت القوة الفارضة من جبروت وسلطان.



الاستقرار فى المملكتين ـ إذن ـ مفروض بالقوة والسلطان، ليس بتوفير العدل والحرية حقاء بل بالقمع وإشاعة الرهبة والخوف. وبيت القصيد فى الاستقرار، وكل رموزه تتجمع فى بؤرة واحدة هى مخدع السلطان نفسه، بيته، حريمه. فمن لا يستطيع نشر العدل والحرية فى بيته بين حريمه لا يستطيع بالضرورة نشره بين شعبه؛ تلك مقولة شعبية عربية عريقة يرددها رجل الشارع فى مصر باستمرار.

والمجتمع الذى يعامل المرأة باعتبارها أداة متعة للرجل، ومجرد جارية، و«أَمَة»، تنعكس نظرته المتخلفة هذه للمرأة على كل الأمور. فى هذا المجتمع بلغ الغرور بالرجل حداً خطيرا جعله يتصور أنه يستطيع إحكام السيطرة بالقوة على المرأة، وأنه هو المنوط بحماية شرفه منها، شرفه هو، أما شرفها هى، فأمر لا يعنيه. وإذا كان هذا هو معتقد الرجل العادى، فما بالك بالسلطان؟ إن السلطان بقوة

جبروته، بحرسه وخدمه وحشمه، يضرب حول حريمه نطاقا حديديا لا يتسرب منه الهواء، فلا يجدن فرصة للخيانة الزوجية. إنه نتاج مجتمع يفترض الخسة والخيانة فى المرأة بادئ ذى بدء؛ فكأنها كائن من الدرجة السفلى؛ مع أن هذه النظرة الضيقة يدحضها وضع المرأة باعتبارها أما ومربية وزوجاً فاضلة، إلا أن النظرة الضيقة لا ترى هذا الجانب المشرق فى المرأة. وتشيع فى فلكلور هذا المجتمع وأدبياته الشعبية مقولات خاطئة تحط من شأن المرأة كقولهم إنها خلقت من الضلع الأعوج من آدم، أى أنها مجبولة على الانحراف والخيانة!

ولكن (ألف ليلة وليلة) تجىء لتفضح هذه المعتقدات الخاطئة، وتعرى الحقائق بقسوة وسخرية مريرة، لتدفع المجتمع الرجولى إلى تصحيح معتقداته، وتقويم علاقته بالمرأة، ومعاملتها باعتبارها النصف الأخطر من المجتمع، لها مثل ما للرجال من حقوق. على رأس هذه الحقوق إعطاؤها الحرية الشخصية كالرجل سواء بسواء، وتفويضها أمر نفسها وحماية شرفها بنفسها. أما سجنها فيدفعها إلى التمرد وممارسة الحرية الشخصية ولكن فى السر، كأنها تنتقم لنفسها بالهزء ممن سجنوها وافترضوا فيها الدونية والخيانة. إنها ليست كائنا ضعيفا كما يوحى شكلها ووضعها الاجتماعى الجائر، لا، إنها أقوى مما نتصور، والدليل القاطع على ذلك هو حجر الأساس فى السطور الأولى من الحكاية الأولى، وتبلور معناه وتجليه فى شخصية شهرزاد التى استطاعت أن ترد الملك الضال إلى الصواب.

فما حجر الأساس يا ترى؟

قلنا إن الاستقرار الزائف كان يشمل المملكتين، إلى أن حدث حادث عارض دمر كل هذا الاستقرار، وأشاع الاضطراب والخراب فى المملكة، وسالت أنهار الدماء.

حدث أن اشتاق الملك شهريار لرؤية شقيقه الملك شاه زمان، فأرسل أحد وزرائه إلى أخيه فى مملكته يبلغه الرغبة السامية. فلم يسع الملك شاه زمان إلا التلبية من وقته، فتجهز فى الحال للسفر، وغادر قصره بصحبة الرسول. ولكنه بعد أن قطع من الطريق شوطا طويلا تذكر أنه نسى خرزة مقدسة أشبه بتميمة يتفاءل بها فى سفره؛ فارتد عائدا لإحضارها وكان الليل قد بلغ منتصفه.

ما أن دخل قصره حتى فوجئ بزوجته راقدة فى فراشه تعانق عبداً أسود من عبيد القصر يضاجعها. فاسودت الدنيا فى وجهه وقال فى نفسه:

> «إذا كان هذا الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه العاهرة إذا غبت عند أخى مدة؟! ثم إنه استل سيفه وضرب عنق الاثنين، ومضى من وقته وساعته قاصدا بلاد أخيه الملك شهريار».

فرح أخوه برؤيته، وجلس يسامره، لكن الملك شاه زمان لم يكن فى حال طيبة، ولم يشأ أن يذكر لأخيه شيئا مما حدث، واكتفى بقوله إن فى باطنه جرح [كذا]. فأراد أخوه الملك شهريار أن

يسرى عنه، فعرض عليه أن يقوما معاً برحلة للصيد والقنص ينسى فيها أحزانه. إلا أن مزاج الملك شاه زمان كان معتكراً تماماً، فاعتذر عن الرحلة بلباقة راجياً أخاه أن يقوم بالرحلة وحده ويتركه فى القصر يستجم فى هدوء يحتاجه. وبالفعل تركه الملك شهريار ومضى فى رحلته:

«وكان فى قصر الملك شهريار شبابيك تطل على بستان أخيه، فصار ينظر منها جلباً للتسلية. فإذا به يرى باب القصر قد انفتح، وخرج منه عشرون جارية وعشرون عبداً، وامرأة أخيه تمشى بينهم وهى فى غاية الحسن والجمال، حتى وصلوا إلى فسقية، وخلعوا ثيابهم، وجلسوا مع بعضهم، وإذا بامرأة أخيه الملك تقول: يا مسعود، فجاءها عبد أسود فعانقها وعانقته، وواقعها، وكذلك باقى العبيد فعلوا بالجوارى، ولم يزالوا فى بوس وعناق ونحو ذلك حتى ولى النهار» (ص ٦ ج ١).

خيانة جماعية أشبه بالتظاهرة. أرجو أن نلاحظها، لأنها تدل على تمرد جماعى أصيل ركب فى سلوك الجوارى بحكم التربية الخاطئة وشيوع النظرة الضيقة للمرأة. وهن وإن كن فى الظاهر خاضعات فإنهن لسن بحرائر.. منتهى السخرية من المجتمع المغلق القائم على الكبت والتحريم دون مبرر منطقى مفهوم. فالإنسان لابد أن ينفس عن مكبوتاته بأى شكل وفى أى سبيل.

فلما شاهد الملك شاه زمان ما شاهد قال: والله إن بليتى أخف من هذه البلية. وقد هان ما عنده من القهر والغم وقال: «هذا أعظم مما جرى لى».

وإذ عاد أخوه الملك شهريار من رحلة الصيد والقنص، لاحظ أن أخاه الملك شاه زمان قد ردت الدماء فى وجهه، وصار يأكل بشهية بعد إقلال. فتعجب شهريار من ذلك وقال: «يا أخى، كنت أراك مصفر الوجه والآن قد رد إليك لونك فأخبرنى بحالك». فقال له شاه زمان: «أما تغير لونى فأذكره لك واعف عنى عن إخبارك برد لونى». قال: «أخبرنى أولا بتغير لونك وضعفك حتى أسمعه».



فحكى له الملك شاه زمان قصة اكتشافه خيانة زوجه له مع العبد الأسود يوم مجيئه إليه، وكيف ضرب عنقيهما معاً، وكيف جاء إليه معتكر المزاج ضائق الصدر؛ فهذا سبب تغير لونه وضعفه. أما السبب فى رد لونه فطلب الإعفاء من ذكره.

فاستحلفه الملك شهريار وناشده الله إلا ما حكى له السبب، فنزل شاه زمان عند رغبته، وحكى له ما شاهده فى البستان صبيحة يوم سفره. فقال شهريار: «مرادى أن أنظر بعينى». فقال له أخوه شاه زمان: «اجعل أنك مسافر للصيد والقنص واختف عندى وأنت تشاهد ذلك وتتحققه عيناك».

فنادى الملك من ساعته بالسفر، فخرجت العساكر والخيام إلى ظاهر المدينة، وخرج الملك وجلس فى الخيام منبها على غلمانه ألا يدخل عليه أحد؛ ثم إنه تنكر وخرج خلسة إلى القصر

الذى فيه أخوه، وجلس فى الشباك المطل على البستان ساعة من الزمان، فإذا بالجوارى وسيدتهم قد دخلوا مع العبيد وفعلوا فعلتهم الشنيعة واستمروا كذلك إلى العصر.

طار عقل الملك شهريار من رأسه، وقال لأخيه شاه زمان: «قم بنا نسافر إلى حال سبيلنا وليس لنا حاجة بالملك حتى ننظر هل جرى لأحد مثلنا أو لا ؟ فيكون موتنا خير من حياتنا».

فأجابه لذلك. ثم خرجا من باب سرى ومضيا فى سفرة طويلة استمرت أياما وليالى، إلى أن وصلا إلى شجرة فى وسط مرج عندها عين ماء بجانب البحر المالح، فشربا من تلك العين وجلسا يستريحان. ثم إذا بالبحر قد هاج وطلع منه عمود أسود صاعد إلى السماء وهو قاصد تلك الموجة. فلما رأيا ذلك خافا وطلعا إلى أعلى الشجرة وكانت عالية، صارا ينظران ماذا يكون الخبر، وإذا بجنى طويل القامة عريض الهامة واسع الصدر على رأسه صندوق، فطلع إلى البر وأتى الشجرة التى هما فوقها، وجلس تحتها وفتح الصندوق وأخرج منه علبة ثم فتحها فخرجت منها صبية غراء بهية كأنها الشمس المضيئة. نظر إليها الجنى قائلا:

ـ «يا سيدة الحرائر التى قد اختطفتك ليلة عرسك أريد أن أنام قليلاً».

ثم وضع الجنى رأسه على ركبتها واستغرق فى النوم. فرفعت الصبية رأسها إلى أعلى الشجرة فرأت الملكين وهما فوق تلك الشجرة؛ فرفعت رأس الجنى من فوق ركبتها ووضعتها على الأرض ووقفت تحت الشجرة وقالت لهما بالإشارة انزلا ولا تخافا من هذا العفريت. فقالا لها بالله عليك أن تسامحينا من هذا الأمر. فقالت لهما بالله عليكما أن تنزلا وإلا نبهت عليكما العفريت فيقتلكما شر قتلة. فخافا ونزلا إليها. فقامت لهما وقالت: «أرصعا رصعاً عنيفاً وإلا أنبه عليكما العفريت». فمن خوفهما قال الملك شهريار لأخيه الملك شاه زمان: «يا أخى إفعل ما أمرتك به». فقال: «لا أفعل حتى تفعل أنت قبلى». وأخذا يتغامزان على نكاحها فقالت لهما: «مالى أراكما تتغامزان فإن لم تتقدما وتفعلا وإلا نبهت عليكما العفريت. فمن خوفهما من الجنى فعلا ما أمرتهما به: فلما فرغا قالت لهما: «قفا». وأخرجت من جيبها كيسا وأخرجت لهما منه عقدا فيه خمسمائة وسبعون خاتما، وقالت لهما:



ـ «أتدرون ما هذه؟».

قالا لها: «لا ندرى».

قالت لهما:

«أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بى على غفلة قرن هذا العفريت، فأعطيانى خاتميكما أنتما الإثنان الآخران».

فأعطياها من يديهما خاتمين. فقالت لهما:

«إن هذا العفريت قد اختطفنى ليلة عرسى، ثم إنه وضعنى فى علبة وجعل العلبة داخل الصندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال، وجعلنى فى قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج، وليعلم أن المرأة منا إذا أرادت أمراً لم يغلبها شىء كما قال بعضهم:

لا تأمنن إلى النساء ولا تثق بعهودهن
فرضاؤهن وسخطهن معلق بفروجهن
يبدين وداً كاذباً والغدر حشو ثيابهن
بحديث يوسف فاعتبر متحذرا من كيدهن
أو ما ترى إبليس أخرج آدماً من أجلهن»

قال الراوى: فلما سمعا منها هذا الكلام تعجبا غاية العجب وقالا لبعضهما:

- «إذا كان هذا عفريتاً وجرى له أعظم ما جرى لنا فهذا شئ يسلينا».

ثم إنهما انصرفا من ساعتهما عنها ورجعا إلى مدينة الملك شهريار ودخلا قصره. ثم إنه رمى عنق زوجته وكذلك أعناق الجوارى والعبيد، وصار الملك شهريار كلما يأخذ بنتاً بكراً يزيل بكارتها ويقتلها من ليلتها، ولم يزل على ذلك مدة ثلاث سنوات فضجت الناس وهربت ببناتها ولم يبق فى تلك المدينة بنت تتحمل الوطء. ثم إن الملك أمر الوزير أن يأتيه ببنت على جرى عادته، فخرج الوزير وفتش فلم يجد بنتاً فتوجه إلى منزله وهو «غضبان مقهور خايف على نفسه من الملك». وكان الوزير له بنتان ذاتا حسن وجمال وبهاء، الكبيرة اسمها شهرزاد والصغيرة اسمها دنيازاد، وكانت الكبيرة - طبعا طبعا - قد قرأت الكتب والتواريخ.. إلخ.. إلخ.

حجر الأساس فى (ألف ليلة وليلة) - إذن - هو قضية تحرير المرأة من العبودية المفروضة عليها بقانون جائر غاشم لا يرحم. ولعله أول عمل فى تاريخ الثقافة العربية يتناول هذا الموضوع الخطير بهذه الرؤية الفنية الواسعة. ولأنه عمل فنى مضاد لثقافة المؤسسة الرسمية فكان لابد له أن يتخفى وراء ستار من التمويه حتى لا يصدم العقول المحافظة المتحجرة برؤية تتنافى وتتضاد مع المنظومة الثقافية الاجتماعية المسيطرة، المصرة على اعتبار المرأة «أمةً» وجارية وأداة متعة فحسب.

غير أن اختلاف الرواة وضعف إدراكهم أحيانا، جعلهم يبالغون فى إظهار الجانب الخبيث من المرأة كأنه الموضوع الأصلى، كأن العمل يهدف إلى إظهار مدى انحلال المرأة ودونيتها.

إلا أن التركيبة الفنية، وحجر الأساس الذى قام عليه بناء العمل الفذ، هى التى حفظت للعمل غرضه النبيل، فالذى خان الملك ومرغ شرفه فى التراب امرأة، لكن الذى ارتفع بمستواه الثقافى والإنسانى فى النهاية كان أيضا.. امرأة.

فيا لها من «سيمفونية» رعوية قامت على التكريس لمجد المرأة ورد اعتبارها، فى مهرجان درامى حافل بالأنس، متخم بالمعارف، زاخر بالمشاعر الإنسانية الفياضة.



أرض الليالى

سليمان فياض

تركية كانت جدتى. واسمها كان تركيّاً: صدّيقة (هل هذا الاسم هو مؤنث: صدّيق؟) موطنها المصرى الأول، كان فى الاسكندرية، كما حكت هى لى. ولم يكن قد بقى لها من ذكرى تبوح بها لنا، نحن أحفادها الصغار، سوى أنها كانت تذهب إلى مدرسة، وتصعد تلا لتنزل منه، فتجد فجأة على مشط قدمها، فى كل صباح، ريالا فضيا. وكانت الريالات تتجمع فى صندوقها كل يوم. وأخطأت جدتى، فباحت لعمها «حسن عبد الله» بسر الريال الفضى، فلامها، لأنها باحت بالسر، فلها صديق فى عمرها من الجنّ، وأكد لها أنها لن تحصل على أى ريال فضى من صديقها الجنى الذى لا تراه، ويراها، فى أى صباح. وقال لها إن صديقها الجنى كان يعشقها وإنه قد هجرها، وإن عليها أن تدعو الله، فى كل صباح، كيلا يؤذيها هذا الجنى. هل ترى هذا الجنى قد عاقبها، فغادرت شاطئ البحر والثغر، لتتزوج من جدى، أبى أمى؟ وتقبع فى قريتنا معه، لتنجب له ثلاث بنات، وابنا (هل كانت تلك الحكاية حلما من أحلام الليالى؟)، وتنسى ذكرى راعيها وعمها الشاب، فلا تعرف حتى أنه صار عضواً بمجلس الشيوخ فى الأربعينيات، ولا تذكر عنه سوى اسمه، وتنسى معه: البحر، والثغر، والأهل، وتعيش فى اغتراب روحى، جعلها شبه قعيدة لسمنتها، غارقة فى الصمت، والحزن، إلا حين ترانا نحن أحفادها الصغار، أو حين تأتيها مسكينة طالبة رِفْد، فتصنع لها بيدها كوبا من الليمون، وهى جالسة على سجادة، على حصير، وتسحب لأجلها قطعا معدنية من البرايز والريالات من تحت السجادة، وتطبق يد زائرتها عليها خفية، وهى تنظر فى خجل إلى الأرض!

جدتى رآها جدى، فى ليلة زفاف أختها، كان عربى الأسلاف من إثيوبيا، فارع الطول، مستدير الوجه، يميل لونه إلى الشقرة، وتحمل أسرته لقب: الحبشى. هويها، وربما لم تهوه هى،

وربما لم تره إلا فى لمحة. وكان يملك فى قريتنا ثلاثين فدانًا، وبيتًا من طابقين، بداخله فسحة، وفى أعلاه سطح به شراعة، تحيط به أربع غرف، وله شكمة يصعد إليها بأربع درجات، بها باب، هو مدخل الضيوف والزائرين إلى «مندرة» بيته. متى رآها جدى؟ وأين كان هذا الزفاف لأختها؟ لم أعرف ذلك قط؛ لأننى لم أسأل عنه. فقط، أؤكد أن أختها كانت فاحمة السواد، قصيرة القامة مفلفلة الشعر، على العكس منها هى البيضاء، مستديرة الوجه، ملونة العينين، مسترسلة الشعر، لعلها كانت أختا لها من جارية أفريقية، بملك اليمين. وصارت الأختان متزوجتين من أخوين، فى بيتين متجاورين، هما كل بيوت آل الحبشى. ولا أذكر أنهما كانتا تتزاوران، لا هما ولا الأخوان، المتنافسان، تنافس قابيل وهابيل. وإلى جدتى كانت تصل جنيهات، فى كل شهر، من عائد وقف بمدينة طنطا. ولجدتى، فيما حكت لى أمى، كان أقارب بالمنصورة، يحملون اسم: آل الملا. كان لهم بيت بشارع عباس فى الطابق الثالث، ربه محام شهير، أعزب إلى نهاية عمره، وله ثلاث أخوات يقمن معه عانسات، فلا رجل يتقدم إليهن يليق بهن. كانت إحداهن اسمها «سنية»، وتقدم لها توفيق الحكيم فى الأربعينيات، فسألت عن دخله، فقيل لها إنه صحفى، فقالت باستنكار: صحفى؟ وقيل لها إن دخله مائة جنيه، فسخرت قائلة: أنا أتزوج من صحفى، ودخله مائة جنيه فقط؟ والثانية كان اسمها: نبوية، وكان لها مظهر أميرة، وساهرة أبدا على أخيها المحامى فى صحوه ونومه ومأكله ومشربه. وتزوجت بعد أخيها من صاحب كازينو شهير على نيل القاهرة. عرفت هذا البيت، حين مرضت أمى، وذهبت مع أبى إلى طبيب بالمنصورة، ونزلنا ضيوفا، أياما، فى هذا البيت. كان عمرى ست سنوات، أو أكثر قليلا، وكانت لى أخت اسمها زينب ولدت قبلى ميتة، فمنحها أبى اسما، ودفنها فى ركن بساحة البيت، وكانت أمى ترش عليها ماء فى كل صباح، وتحذرنى من المشى فوق أرض هذا الركن، وكان لى أخ اسمه: رفعت، ومات بدوره وله من العمر عام ونصف فى دور حصبة أصابه وأصابنى، وبقيت بعده حيا بعين واحدة، فقد أخذت الحصبة معها حين رحلت عنى عينى الأخرى.



عند جدتى ذهبت أمى غاضبة من أبى ذات ليلة، وجلست ليلة لا تنسى مع جدتى، حتى غفوت برأسى، على فخذها، ودفء موقد نحاس يشع بحرارته ووهجه فى غرفتها. ورائحة بخور الموقد تملأ أنفى، وكانت جدتى تحكى لنا، نحن أحفادها الصغار، من بنتين وحفيدين آخرين لزوجها، حكاية يوسف المسحور، وحبيبته الأميرة التى تسهر على البخور، لكى تعود الحياة إلى تمثاله الحجرى. كانت، فيما أذكر، فيما يبدو لى الآن، تحفظ حكاية يوسف المسحور بألفاظها العربية عن ظهر قلب، وكانت حين نستثيرها بالأسئلة، تنهرنا بألفاظ تركية. كانت تعرف التركية وتقرؤها لو وجدت ما تقرؤه بها، وتكتبها، لو وجدت من تكتب له بالتركية، هكذا أكدت لى أمى، وكانت تقرأ ما يصل إلى يدها بالعربية، وما كان أندره فى قريتنا فى أوائل الثلاثينيات. والعجيب، أن بناتها الثلاث، لم يكن يقرأن أو يكتبن؛ كن ينتمين إلى أبيهن. وكان انتماؤهن إليها انتماء بيولوجيا، واجتماعيا، فى الملمات خاصة، حين تهجر إحداهن بيت رجلها مغاضبة. كانت وحيدة جداً إلا من شرب الليمون، وفعل الخير، وإدارة بيت زوجها من مجلسها، فى غرفتها. فلم تكن

تغادر هذه الغرفة، ذات النافذة الواحدة، شبه المظلمة نهارا ـ والسرير النحاسي ذى الأعمدة ـ الوانية الضوء ليلا من مصباح جاز مغبر الزجاجة، والحصير الذى يملأ الفراغ الباقي من الجدار إلى الجدار، وفوقه أريكة للزائرات، وأحيانا لها، وقد فرشت فوقه سجادة للصلاة، لاأذكر أننى رأيتها تصلى فوقها قط. وكان زوجها، جدى لأمى، قد كفّ بصره، حين سقط من منور السطح، وهو يطارد أمي وخالى، واخترق جسده الضخم سلك شراع المنور، وسقط فى فسحة البيت، وارتطم رأسه بالأرض، ففقد بصره. وكان يجلس أبدا نهاره كله وليله فى ركن باب الزائرين على أريكة خشبية مزخرفة زخرفة شبكية ذات ساعدين، فوقها حصير، وتحته وسادة بمساحتها، ولا يكاد يمر أحد أمامه من الحفاة، إلا وصاح لفوره: إنت مين. كان يراه من مجلسه، دون أن يبصره، يعرف مروره بإيقاع الضوء والظلمة أمام عينيه، كانت عيناه مفتوحتين، تبدوان سليمتين. وأقدّر الآن أن عصبيهما البصريين كانا سليمين، وأن الشبكية وحدها هى التى تمزقت من سقطته. كان هو الآخر وحيدا فى مجتمعه اليومى، ولا أذكر قط متى كان ينام، ويغفو، ولا أذكر قط أننى رأيته بغرفة جدتى، ولربما كان يرقد على أريكة حيث قضى نهاره وشطرا من الليل، إلى أن ودعت جدتى الدنيا، وودع هو الدنيا، بعدها، فى العام نفسه.

ولربما كانت جدتى قد حكت لنا، نحن أحفادها الصغار، حكايات أخرى من (الليالى) تركت آثارها فى أرواحنا، فابن أخ غير شقيق لأمى، حكى لنا ذات ليلة ونحن جلوس على سور قنطرة بترعة «اللظمية» كيف أن جدنا هذا، الحاج إبراهيم الحبشى، قد عشقته جنية. وأخذته معها تحت الماء، حين كان يستحم بالترعة، بالقرب من هذه القنطرة، ومكث معها سنين، وأنجب منها البنات والبنين، حتى فاض به الحنين إلى أهله من الإنس، فأعادته إلى بيته (انظر قصتى: «النداهة»). ولربما كانت هذه الحكايات، مع اكتشافى (ألف ليلة وليلة) بمجلداتها الأربعة (طبعة بولاق على ما أعتقد)، هى التى لفتت نظرى إلى خرافات القرية وأساطيرها، فى سنوات حياتى التالية بقريتنا، ثم فى سنوات عمرى التالية، كهلا، وشيخا، فأخذت منها باعتبارها ذكريات، فى قصص (عطشان يا صبايا)، و(النداهة)، و(القرين) وفى إشارات وحكايات أخرى، مضمنة فى قصص عدة لى، سوى هذه القصص البارزة والواضحة. وأحدس، فيما يبدو لى الآن، أن جوّ (الليالى)، وأساطير القرية وحكاياتها، وهى عندى الآن جزء غير مدوّن من (الليالى)، قد تركت بصماتها الدرامية والمأساوية فى تجارب قصصى، وعالمها، كيف؟ ذلك مجرد حدس آنى وعابر.

فى غرفة نوم خالى: زكى ـ فلم يكن قد صار حاجا بعد، بسطح بيت جدتى لأمى، وكانت زوجة خالى الجميلة، ملونة العينين، تطهو لآل البيت، بطابقه الأسفل ـ رأيت فى مصطبة نافذة هذه الغرفة كتابين، موضوعين باحترام، أذكرهما جيداً، كان أحدهما من أربعة مجلدات، وكان مكتوبا عليه: (ألف ليلة وليلة). وربما كان هذا الكتاب ملكا لجدتى، والكتاب الوحيد الذى حملته معها من الإسكندرية، حين تزوجت من جدى، وودعت البحر والثغر إلى الأبد، وحازه خالى منها يوما. والكتاب الآخر كان عنوانه كافيا لمصادرة أزهر هذه الأيام له، من بيت أى أحد يحوزه، هو: (رجوع الشيخ إلى صباه). واعتدت، وقد صرت صبيا، أن أصعد درج بيت جدتى إلى

هذه الغرفة وأن أسحب منها مجلداً من مجلدات (ألف ليلة وليلة)، وأختفى به فى ركن مضئ بغرفة مهجورة مجاورة، وأظل أقرأ به حتى يأخذنى التعب. وكانت أشعاره تثيرنى وحكاياته تدفعنى لأحكيها، بدورى، لجدتى حين أنفرد بها، فتشهق، وتضحك، وتسألنى: وقرأت ما به من شعر؟ ثم تقبلنى، وتقول لى: لا تصدق ما بها من شعر. فأقول لها: إننى لا أفهمه. لكن هذا الشعر كان يحرك فى رجولة مبكرة. وربما بسببه، وبسبب (رجوع الشيخ)، بلغت، وأنا طالب بالصف الأول بالمعهد الدينى الابتدائى بالزقازيق، وعمرى ثلاث عشرة سنة ونصف بالتمام والكمال، حين رقدت بجانبى زائرة ليل. كنت طالبا، وكنت قد حفظت القرآن الكريم ونسيت فى حفظى توالى آياته. وكانت الزائرة، مثل زائرات (ألف ليلة وليلة). كانت زوجًا لعربجى حنطور، وكان لها أولاد من البنين والبنات بعدد سنوات زواجها، وكانت بائسة المظهر شاحبة الوجه، لا تخلو من مسحة شباب وجمال. وكانت تأتى زائرة حماتها، التى أسكن بغرفة بائسة تقابل غرفتها، وكانت الحماة قارحة العينين، تلطخ وجهها الشديد السمرة وشفتيها المكتنزتين بحمرة فاقعة. كانت فارعة الطول، لا يخلو وجهها من إغراء مومس متقاعدة، بعد أن ولى شبابها، وانتهى بها المصير إلى بيع الرجلة، والجرجير، والبصل الأخضر، والفجل، والكرات البلدى، والليمون، أسفل كوبرى الحريرى، تثير فيها عجلات القطارات المارة فوقها، شمالا أو جنوبا، الرغبة فى السفر، والحنين إلى غرف الفنادق التى ينزل بها عمد القرى، وفرق الغجر المتجولة بين أرياف الشرقية. فى تلك الليلة، عرفت مع زائرة الليل البلوغ، ومعنى أن أكون رجلا، وأن تكون المرأة أنثى، وعرفت الجنس، ومشاعر اللذة، وتدافعت إلى رأسى وأنا ألهث بجوار تلك البائسة، فى دفء غامر، أشعار من (ألف ليلة وليلة)، ومشاهد من (رجوع الشيخ)، فيتعانق فى روحى: الشعر والجنس، الرائحة الأنثوية والمشاهد العارمة، فأرغب من جديد فى الموت نشوة، حتى هجرت هذا المسكن بسرعة، خوفا من هذا الموت. فقد صرت منذ تلك الليلة، أنا طالب الأزهر الغض، مكلفا أمام الله، والملكين الحارسين، والملك المحاسب: حافظ وحفيظ، والرقيب العتيد.

لا أذكر أننى فرقت كثيرا بين شخوص حكايات (ألف ليلة وليلة) وشخوص الواقع الذى عشته فى قريتى، ومدن: السنبلاوين، والزقازيق، والمنصورة، التى كنت أقيم بها شهورا متصلة فى كل عام، أو سنوات متصلة. كان شخوص الواقع يمثلون لى خيالات متحركة، تثير فى الرغبة لاكتشافها، ومعرفة عوالمها، فى البيت، وبين الأسرة، وفى الحل والسفر، وفى الأحداث القليلة المتناثرة، الزاعقة حينا، والمدوية حينا، فى دراما الحياة والحب الموت التى تحدث من حولى، كانت أجزاء لم تكتب بعد من حكايات (ألف ليلة وليلة)، وامتداداً لها يحياه الناس، ولا يجد من يرويه. حتى الطائرات التى كانت تمرق فى سماء القرى والمدن، طائرات هتلر وتشرشل كانت جزءاً فى خيالى من هذا النسيج، مع الحمار، والبقرة، والخروف، والطيور، والفراشات، والحمالين والتجار، والباعة والصاغة، ورجال الدرك والعسس والخفراء، والقطارات وعجلات الحديد، والمطاط، حتى فى القرى الأخرى التى مررت بها زائرا مسافرا، ومتجولا فضوليا، ومعسكرات الإنجليز فى الزقازيق

والقصاصين والتل الكبير. لقد احتوتنى حكايات (ألف ليلة وليلة) وامتدت غرائبها ومدهشاتها وعجائبها وطرائفها ورعبها وحبها إلى كل شئ حولى، حتى فى السكن الداخلى للمعهد الدينى، والمساكن الفقيرة البائسة فى أحياء الزقازيق، بين طلاب فقراء غالبا، وميسورين نادرا، حتى فى عالم شيوخى المعممين بالمعهد الدينى، وأرصفة القطارات الرائحة والغادية على محطتها بالزقازيق. هل صرت سندباداً قصير الحيلة، يتجول دائرا حول نفسه حيث يقيم وينزل؟ ما أعرفه أننى منذ قرأت (ألف ليلة وليلة)فى غرفة الخال، قد صرت فضوليا ومتفرجا، يراقب ويشاهد، ويختزن ولا يشارك إلا نادرا، وربما كان ذلك الفضول والتفرج هو الذى دفعنى إلى طلب المزيد من حكايات (الليالى) فى هذه القصص الأجنبية بروايات الجيب الشعبية المترجمة، ومجلدات المغامرات السندبادية لطرزان، وروكامبول، وباردليان وفوستا، ولسنين متوالية ومتصلة، فى الأربعينيات، وهو الذى باعد روحى عن حب علوم الدين واللغة بالمعهد الدينى، وجعلنى شديد الميل إلى علوم الطبيعة والفلك المبسطة التى تتاح لى، فيها، فيما أظن، مفاتيح سر كامن من أسرار (الليالى). ولم أعرف أن قدر (الليالى) فى أرض الليالى، أو أرض شبيهة بها، أعيش عليها وبين ناسها، سيدفعنى دفعا، وبعشق شخصى ومجنون، لأمارس بدورى كتابة الليالى؛ يجعلنى قاصا رغم أنفى، وعاشقا لقراءة القصص، وصديقا للقصاصين، ورواة الأخبار والأسمار والأساطير والخرافات والملاحم، يستهويه القص أكثر ألف مرة من الشعر والمسرح، ويرضيه أن يجد سواه، ممن لا يعرفهم، يعشقون مثله(الليالى)، ويؤثرون القص على كل شكل عداه من أشكال الإبداع بالكلمة، فيشعرون بصداقة ما، لطه حسين فى (أحلام شهرزاد)، وللحكيم فى (القصر المسحور) و(شهرزاد)، وللخميسى فى صياغة (ألف ليلة وليلة)، ولسيد قطب فى (الليلة الثانية بعد الألف)، فى (المدينة المسحورة).



لقد حاول البعض محاكاة أسلوب (ألف ليلة) ولغتها، مثلما حاول آخرون محاكاة أسلوب كتّاب عصر المماليك ولغة مؤرخيه، طلبا للتفرد والتميز، ناسين بعد الزمن بين لغة عصر طائر الرخ والعقاب ولغة عصر الطائرة وسفن الفضاء، بين لغة عصر الفرسان ولغة عصر المدفعية. فروح (ألف ليلة) فى القص هى القضية وليست اللغة، والتجارب الموازية لتجارب (ألف ليلة وليلة) هى القضية الأخرى وليس أسلوب (ألف ليلة وليلة)، أو لغة المتصوفة، والمقريزى، وابن إياس، وابن تغرى بردى.

ولقد حاول البعض الإفادة من (ألف ليلة) باقتباس مقطع منها أو بالإشارة لشخصية أو موقف من شخوص ومواقف حكاياتها، أو غيرها من تراثنا الشعبى والملحمى، ناسين أن (ألف ليلة وليلة) روح فى الكاتب، إنسان يحيا ومبدع ينتج ويثمر، كما شجر الجميز، ليالى جديدة مختلفة الإيقاع والأنغام، لأنها مختلفة العصر. فهذه الروح هى التى تمنح الكاتب انتماءه، فى حياته وإبداعه، لأرض (ألف ليلة وليلة)، الممتدة من الهند، بل مما وراءها إلى المغرب الآن، وإلى الأندلس سابقا، هى التى تمنحه شرف أصالته ومحليته، وشرقيته، إذا بلغت جودة إبداعه ذروة ما متفردة، تكسبه الطعم، واللون، والرائحة، تثريه بروح الزمان والمكان. وأحدس، مع الدكتور حسين فوزى، أن ليالى

(ألف ليلة) هى ليال هندية، وفارسية، وعربية، وأحترم مقولته فى أن هذه الليالى قد وجدت «مونتاچها» الأخير فى مصر خاصة، فى القرن الرابع عشر. ولقد ظلت هذه (الليالى) تجد إغراءاتها السارة فى الامتداد بها على أيدى مبدعى القص العظام فى الشرق والغرب، بل وتجد تجسيداً لها بالفيلم السينمائى، والتمثيليات الإذاعية والتليفزيونية، والإبداعات المسرحية والقصصية، من قصص الليالى ذاتها؛ فلقد صارت الأرض بأسرها أرضاً لـ (الليالى).

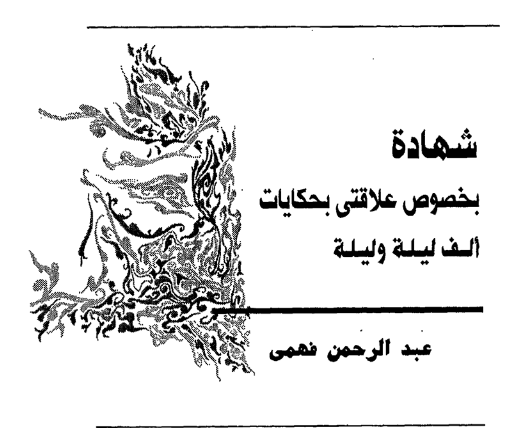
وليست (الليالى)، عندى، أساطير وخرافات، ابتكرها كلها الخيال البشرى الشرقى؛ فهى عندى مثل الملاحم وقصص الأسمار، والأغانى، خيال تفجر من واقع، مواقف وأحداثا وشخوصا، فى أرض لا يزال أهلها يعيشون فى العصر الوسيط برغم كل التكنولوچيات، كتفسيرات غيبية وفنية لما يعجز الناس عن فهمه، وأحلام وآمال لما يرغبون فى تحققه، وتجسيد فنى لمشاعر فردية وجمعية محبطة، تعانى من الشعور بالحصار والعجز والقهر، والإحساس بالسخرة، وانفصال الرعاية عن الرعايا، وغربة الأنظمة عن شعوبها، والأقدار الاجتماعية المسلطة كالسيوف، فتظن قدرا من الغيب، أو قدرا من أقدار الطبيعة. ولنحاول أن نربط بين مغامرات السندباد وعبد الله البرى والبحرى، ومغامرات الجواسيس ورجال المباحث والاستخبارات، بين حكايات الرحالة فى البر والبحر، وحكايات (الليالى) فى البر والبحر.

*



قريتنا اسمها: برهمتوس، اسم قيل فى تفسيره: إنه كان فى الأصل: طوش إبراهيم، فظننتها، قريتى، تنسب إلى جدى لأمى، وقال جمال حمدان، فى الجزء الأخير من موسوعته (شخصية مصر): إنه اسم فرعونى من أسماء البلاد الفرعونية التى تزال باقية إلى يومنا على أرض مصر، قرية كانت، ولا تزال، حتى بعد أموال النفط، التى عاد بها إليها، كما السندباد، المغتربون من أهلها، أرضا لـ (الليالى)، ولأساطير وخرافات خاصة بها، موازية لحكايات (الليالى)، فى وهمى. قرية من قرى بحرى، حيث تروج (الليالى) بقدر ما تروج الملاحم العربية بين قبائل الصعيد، وقبائل الصحراء الشرقية والغربية، ويروج معها الشعر العامى، والزجل الشعبى، والموال الشعبى، فقد صارت عائلات بحرى عائلات كبيرة، وأسراً صغيرة، مثل جزر النيل.

هل كانت (الليالى) ثمرة لوجود المدائن والحواضر القديمة الشرقية، ومغامرات بنيها فى البر والبحر، ومشاهدات تجارها ورحالتها، بقدر ما كانت الملاحم ثمرة لحيوات الصحارى والخيام وعصر الفرسان؛ ذلك سؤال لم أقرأ عنه إجابة، منذ سهير القلماوى إلى محمد بدوى.



شهادة
بخصوص علاقتى بحكايات ألف ليلة وليلة

عبد الرحمن فهمى

رصد المؤثر فى الأدب وتقييم تأثيره مهمة النقد لا مهمة الإبداع؛ فكثيرا ما يكون المؤثر خفيا على الكاتب، حتى إنه لينكره إن لفته إليه ناقد. ولقد قرأت أكثر من مرة نقداً لبعض قصصى يؤكد فيه الناقد أننى متأثر فى ناحية معينة بروائى من الغرب لم أسمع باسمه من قبل. وهذا لا يعنى أن الناقد قد جانبه الصواب، وإنما يعنى أننى تأثرت بهذا الروائى دون أن أدرى، إما عن طريق كاتب آخر متأثر به، فانتقل إلىّ أثره دون أن أسمع باسم المؤثر الأول، وإما عن طريق الاتصال بعمله منقولا، أو مقتبسا، فى فيلم سينمائى شاهدته دون أن أهتم باسم المؤلف، وإما عن طرق أخرى كثيرة ليس هنا مجال إحصائها. وخلاصة الأمر، أن رصد تأثرى بـ (ألف ليلة) وتقييم هذا التأثر ليس من مهمتى. وكل ما أستطيعه فى هذه الشهادة هو أن أسترجع علاقتى بها منذ النشأة الأولى ـ نشأتى أنا طبعا لا نشأة (ألف ليلة) ـ ثم أنظر فى الأعمال التى كتبتها مفيدا منها عن قصد وتعمد، فالإفادة غير المقصودة أو غير المباشرة أخفى من أن أتوصل إليها إلا إذا انتقلت من مقعد الكاتب إلى مقعد الناقد، وهذا شئ لا خير فيه لى ولا للنقد، على السواء.

(١)

عندما اكتشفت أن القراءة شئ شديد الإمتاع، وكنت فى العاشرة من عمرى، لم تكن (ألف ليلة) قد دخلت دائرة الأدب المحترم بعد، إذ كانت هى والسير الشعبية فى تلك الأيام كتبا خاصة بالعامة، ولا يليق أن يقتنيها المتأدبون، أو يهيئوا لأبنائهم فرصة قراءتها، صونا للغتهم من الترخص واللحن، ولخيالهم من الشطط مع الخرافات والأساطير. وعلى هذا، لم يكن كتاب (ألف ليلة) من

الكتب التى تضمها مكتبة أبى التى كان أكثرها فى الدين والتاريخ والأدب القديم؛ فلم تتهيأ لى قراءتها فى فترة تكوينى الثقافى والفنى. وحتى حين أتيح لى أن أقضى إجازة صيفية فى قريتنا، ووجدت عند واحد من أقاربى مكتبة زاخرة بالروايات، لم تكن حكايات (ألف ليلة) من بينها؛ إذ كانت كلها سلاسل روايات روكامبول وفانتوماس وسنكلير وبارداليان وفوستا، وهى روايات بوليسية لم يسمع بها أبناء الجيل الحالى، غليظة الذوق، سقيمة الخيال، ساذجة البناء، غبية الأفكار، إن كان فيها أفكار على الإطلاق.

خلاصة الأمر، مرة ثانية، أننى لم أقرأ (ألف ليلة) فى فترة التكوين.

ولكن هذا لا يعنى أننى لم أعرفها ولم أتأثر بها، غير أن هذه المعرفة وهذا التأثر كانا عن طريق الحكايات (الحواديت) التى لا أشك فى أن أمى وإخوتى وأخواتى كانوا يحكون لى الكثير منها قبل النوم. فقد سمعت منهم، بعد أن أصبحت كاتبا، أننى فى طفولتى كنت لحوحا ملحفا فى طلب الحواديت ليلا ونهارا. وأذكر أننى فى هذه المرحلة أعرف علاء الدين ومصباحه السحرى، وأعرف خاتم سليمان، وأعرف حكاية معروف الإسكافى. وكانت معرفتى بهم معرفة شفهية عن طريق سماع «الحواديت»، وهذه المعرفة الشفهية لا تقل أهمية ـ إن لم تكن تزيد ـ عن المعرفة البصرية عن طريق القراءة، فقد كانت أجواء (ألف ليلة) الأسطورية تنصب فى وجدانى أصواتا منغمة أو ممثلة، تثير خيالى وتشحنه بصور أوسع وأغزر مما تثيره الحروف المطبوعة الصماء، فإذا أضفت إلى هذا أن اللغة الشفهية كانت منتقاة؛ بحيث تمتع السامع الطفل ـ الذى هو أنا ـ وتهدئ أعصابه لينام، أدركت مدى تأثير المعرفة الشفهية، وأنها تفوق فى نظرى المعرفة عن طريق القراءة. وكان من يحكون لى الحواديت يختارون منها ما يناسب فهمى ولا يفسد ذوقى، فلم أسمع عن أحمد الدنف ودليلة المحتالة أو عن قصص الفحش والعهر، إلا حين قرأت فى (ألف ليلة) بعد تخرجى فى الجامعة، وأقول «قرأت فى»، ولا أقول قرأت (ألف ليلة)، لأننى أعتقد أننى لم أقرأها كلها حتى اليوم بالرغم من أن نسختها الصفراء فى مكتبتى من زمان.



وخلاصة الأمر مرة ثالثة هو أننى عرفت (ألف ليلة) وتأثرت بها خيالا وأحداثا وحركة، دون أن أتأثر بها لغة وأسلوب بناء.

فإذا أردت أن أتكلم عن صلتى بـ(ألف ليلة) عن طريق القراءة، أذكر أن أول قراءة فيها كانت باللغة الإنجليزية لا العربية، فقد كان مقررا على للدراسة فى الثالثة أو الرابعة الابتدائية ـ لا أذكر تماما ـ رواية إنجليزية عنوانها (Sindbad The Sailor)، كما كان فى أحد الكتب التى نتعلم فيها الإنجليزية قصة عنوانها (Aladin and The Majic Lamp) . ولا يتعجب أبناء الجيل الحالى لهذا، فقد كنا فى ثلاثينيات هذا القرن ندرس، فى المدارس الابتدائية العادية، اللغة الإنجليزية دراسة مكثفة تفوق ما يدرس اليوم فى المدارس الثانوية. وقل ما شئت عن أن هذا أسلوب استعمارى، أو غزو فكرى، فقد ذهب الاستعمار وبقيت لجيلى هذه اللغة نافذة مفتوحة باتساع على الثقافة الغربية،

وهى نافذة موصدة ـ إلا على المتخصصين فى الأدب الإنجليزى ـ أمام أبناء الأجيال التالية لجيلنا. ولعل فى هذه الحقيقة ما يفسر قول محمد عنانى فى دراسة كتبها لإحدى قصصى المترجمة إلى الإنجليزية:

«الملاحظة الغريبة أن بعض أعضاء الجمعية الأدبية (وأنا منهم) كانوا أكثر متابعة وفهما للأدب الغربى من كثير من المتخصصين فى الأدب الفرنسى أو الإنجليزى، بل إن من بينهم مترجمين وصلوا لأعلى مستوى، ولكن جذورهم العميقة الضاربة فى أعماق الثقافة العربية، واحترامهم لها، جعلتهم بمنأى عن الاتهام بالارتماء فى أحضان الثقافات الأجنبية أو أن يكونوا من دعاة التغريب».

أعود إلى علاقتى بـ (ألف ليلة) فأقول إننى ما كدت أشب عن الطوق حتى كانت قد انتقلت من أدب العامة إلى أدب ذوى الجباه العالية، وقد بدأ هذا بمسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم ـ أعتقد أنها ظهرت سنة ١٩٣٥ ـ ثم تتابعت بعض الأعمال القيمة التى استلهمتها أو استغلت بناءها، ولا يحضرنى الآن إلا (أحلام شهرزاد) لطه حسين ـ وكانت أول عدد فى سلسلة «اقرأ» التى صدرت سنة ١٩٤٠ أو ٤١ ـ كذلك مسرحية لباكثير، ثم قصة اشترك فيها طه حسين وتوفيق الحكيم اسمها (القصر المسحور). وعندما التحقت بكلية الآداب فى منتصف أربعينيات القرن، كانت سهير القلماوى ـ متعها الله بالصحة ـ قد أعدت رسالتها العلمية عن (ألف ليلة). فكان هذا درسا عمليا لى علمنى أن الأدب ليس مجرد لغة ـ مع أن اللغة أداته كما تعرف ـ وأحسب أن هذا الدرس المبكر ـ مع تجارب وأفكار أخرى غيره ـ كان وراء اللغة التى حرصت فيما بعد على اتخاذها أداة للتعبير القصصى. فمع أننى أحسن سبك اللغة وتجميلها وإضفاء الوقار عليها، فإننى كنت أقوى استنادا إلى طرافة الخيال والفكرة وحيوية الشخصية فى أهم ما كتبت من قصص. بل إننى حاولت فى صدر شبابى الأدبى أن أصل إلى اللغة الثالثة التى أرسى توفيق الحكيم دعائمها فى مسرحية (الصفقة) فيما بعد، وهى اللغة التى يمكن أن تنطقها فصحى دون خلل، ويمكن أن تنطقها عامية دون إسفاف، فقد جربت هذه اللغة، ولكننى لم أوصلها كما أصلها توفيق الحكيم. فمن ناحية، كانت تجربتى فى قصة قصيرة جدا (ثلاث صفحات) اسمها «على الله» لا فى نسيج كبير معقد مثل مسرحية (الصفقة)، ومن ناحية ثانية ـ وهى الأهم ـ أن مصححى جريدة «الجمهورية» قد تدخلوا، مشكورين، ففصحوا ـ أو قعروا ـ لغة قصتى، مع أن عبد الحميد يونس الذى كان مشرفا على الصفحة الأدبية فى منتصف الخمسينيات، قد صدّر القصة المنشورة بمقدمة طويلة نسبيا ـ لعلها أطول من القصة نفسها ـ تحدث فيها عن هذه التجربة وأبرز خصائصها اللغوية بالتفصيل. فكانت مهزلة، ضحكنا لها كثيرا ـ هو وأنا ـ أن تظهر قصة موغلة فى التفاصح مع مقدمة من أستاذ أدب جامعى له قدره ومكانته، وبين الاثنين مثل ما بين وجهى سعيد أبى بكر وأنور وجدى، رحم الله الجميع.



خلاصة الأمر، للمرة الرابعة، أن أعمال هؤلاء الكبار (توفيق وطه وباكثير وسهير) عندما نقلت حكايات (ألف ليلة) من سمر العامة إلى أدب الخاصة، وجهتنى إلى فهم للعلاقة بين القصة واللغة مختلف عما كان شائعا قبلها، حتى إننى كتبت دراسة فى مجلة «الشهر» التى أصدرها الصديق سعد الدين وهبة فى أوائل الستينيات، حاولت فيها أن أثبت أن لغة القصة هى الأحداث لا الألفاظ، وأن الألفاظ ليست غير وسيط لنقل الأحداث من الكاتب إلى القارئ. وقد يكون فى هذا الرأى إسراف فى إنكار أهمية اللغة الجميلة فى الفن القصصى، ولكننى هنا أرصد أثراً لـ (ألف ليلة) ولا أقيّمه.

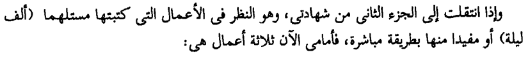
هذه علاقتى بـ(ألف ليلة) منذ النشأة الأولى حتى نشرت أول قصة لى سنة ١٩٥٣ فى مجلة «الثقافة»، وكانت بعنوان «سلم العبيد»، وبناؤها كما سنرى فيما بعد مستلهم من (ألف ليلة).

وألخص ما وضعت يدى عليه من تأثير (ألف ليلة) فىّ، وهو:

١ـ جو (ألف ليلة) الأسطورى انصب فى وجدانى منذ الطفولة عن طريق الحواديت.

٢ـ لغة (ألف ليلة) علمتنى أن أهم عناصر الفن الروائى ليس اللغة، مع أن اللغة أداته.

وليس فى هذا التلخيص حجرا على النقد، وإذا قدر لأعمالى أن تعيش ويتناولها النقاد، فقد يجدون تأثيرات غير هذين الأثرين؛ لم تخطر على بالى، أو قد ينكرون هذين الأثرين؛ فهم أقدر منى على تتبع الأثر والمؤثر، وهذا على كل حال عملهم لا عملى.



(ب)



وإذا انتقلت إلى الجزء الثانى من شهادتى، وهو النظر فى الأعمال التى كتبتها مستلهما (ألف ليلة) أو مفيدا منها بطريقة مباشرة، فأمامى الآن ثلاثة أعمال هى:

١ـ «سلم العبيد»

٢ـ «تاريخ حياة صنم».

٣ـ «رحلات السندباد السبع».

وقد تكون لى أعمال أخرى، خاصة فى الإذاعة المسموعة والمرئية، ولكننى لا أذكرها الآن، فلأقتصر إذن على النظر فى هذه الأعمال الثلاثة، وأقول بدءا إن القصتين الأوليين قد استلهمت بناءهما، وربما أسلوبهما أيضا، من قصة (أحلام شهر زاد) لطه حسين لا من (ألف ليلة) نفسها مثل العمل الثالث، ودافعى إلى كتابتهما على هذه الصورة لم يكن الفن بقدر ما كان الخوف من السجن، كما سيتضح من الحديث عن كل قصة.

١ ـ «سلم العبيد»:

فكرتها تحاول أن تجيب عن السؤال: ماذا يحدث عندما يخسر الملك ـ أى ملك ـ حب شعبه وولاء حكومته وحاشيته، فلا يتبقى له إلا الجيش والشرطة..؟ أما حكايتها فعن ملك شهوانى أحمق رأى حلماً أحمق وشجعه وزير أحمق على محاولة تحقيقه، فاصطحبه مع حاشيته وجلاده وخرج إلى الصحراء باحثا عن الحلم، ودفعته الحاجة فى الطريق إلى النزول من فوق جبل عال، فنصحه وزيره بقتل موكب العبيد الذين يحملون متاعه وطعامه، واتخاذ أجسادهم سلما ينزلون عليه. ولما نفذ الجلاد أمره اكتشف أن السلم يحتاج إلى أجساد أخرى حتى يصل إلى الوادى، ومرة أخرى ضحى بالحاشية ليكمل بهم السلم، ثم ضحى بالوزير نفسه ليكون جسده آخر درجة فى السلم يصل بها إلى قاع الهاوية. وعندئذ لم يبق معه إلا الجلاد حامل السيف والسوط، فعندما أمره بتنفيذ أمر جديد من أوامره الحمقاء قال له، ما معناه: نعم ياحبيبى..؟! .. طيب تعال!.. ورفع السوط والسيف فى يديه، وشهدت الصحراء ملكا يجرى وخلفه عبد يشتمه ويفرقع بالسوط فى قفاه.

هذه القصة كتبتها فى عشرة أيام، تبدأ من ليلة ٢٦ يناير سنة ١٩٥٢ . وأظن هذا التاريخ، بالإضافة إلى فكرة القصة، يقدمان التفسير الواضح لاختفائى خلف رموز (ألف ليلة وليلة) حتى لا أسجن ستة شهور، وهى العقوبة التى كانت مقررة للعيب فى الذات الملكية. ومع كل هذه الاحتياطات، فإننى لم أجسر على نشر القصة إلا بعد ثورة ٢٣ يوليو.

٢ـ «تاريخ حياة صنم»:

فكرتها تحاول أن تجيب عن السؤال: هل يمكن أن يصمد الإنسان الشريف أمام إغراء الثروة والسلطة..؟ وحكايتها أن شابا شريفا رأى فتاة فأحبها وتبعها فى سفرطويل إلى بلدها؛ حيث اكتشف أنه لا يستطيع أن يتزوجها لأنها مقدسة، أى موقوفة لتقدم قربانا لإله دموى تعبده البلدة، وتقوده الأحداث إلى أن يقتل كبير الكهنة ليمنع إحراقها فى النار المقدسة. ولكن قتله لكبير الكهنة كان علامة على أنه هو الإله شخصيا ـ أو هكذا أوهمه الكهنة ـ فسلموه كنوز المعبد ورفعوه إلهاً للناس، فكان أول أمر أصدره هو إحراق حبيبته قربانا له فى حفل تنصيبه.

والقصة كما هو واضح ترصد تحول قائد الثورة من ثائر يحب مصر إلى رئيس يحكم مصر حكما مطلقا. وقد كتبتها انعكاسا للصراعات السياسية التى شهدتها مصر وانتهت بالقضاء على الديموقراطية فى سنة ١٩٥٤ . وأعتقد أننى بدأت كتابتها فى منتصف سنة ٥٣، ولكن تطور الأحداث ضد الديموقراطية جعلنى أتركها ناقصة، ولكننى عدت إليها عدة مرات حتى أتممتها، ولا أذكر متى انتهيت منها تماما، ولكنها نشرت فى مجلة «الآداب» البيروتية سنة ١٩٥٧ ، فلابد أننى أتممتها قبل هذا التاريخ.

هاتان هما القصتان الأوليان اللتان استعنت فيهما ببناء (ألف ليلة)، وإن كان طه حسين هو الذى لفتنى إليه فى (أحلام شهر زاد). ولم يكن دافعى فنيا بل كان الخوف كما ذكرت. وقد يؤخذ هذا الخوف علىّ ممّن لم يعش تلك الأيام، ولكننى هنا أرصد ولا أقيم، ثم إننى أؤمن بأن مهمة الأديب هى أن يكتب لا أن يدخل السجن، فهذه مهمة الزعيم، وأنا والحمد لله لست زعيما وما أحببت يوما أن أكونه.

رحلات السندباد السبع:

وهى مجموعة من القصص تحكى كل منها رحلة من رحلات السندباد. وقد كتبت منها أربعا نشرتها فى كتاب ثم أهملت الفكرة فلم أتمها حتى اليوم، وربما أتممتها فيما بعد.. من يدرى..؟

وقد استلهمت القصص من حكايات (ألف ليلة) ولكن بطريقة معكوسة. وكنت قد قرأت (ألف ليلة)، أو قرأت فى (ألف ليلة)، فلم يعجبنى أن يحل أبطالها مشكلاتهم بالصدفة أو بالعثور على طلسمات تمكنهم من توظيف قوى خفية مثل خاتم سليمان أو مصباح علاء الدين. ومع أننى كاتب أخاف السجن ولا أحب أن أكون زعيما مناضلا، فإننى أؤمن بأن للأدب رسالة، هى ـ باختصار ـ أن تزيد الإنسان إنسانية، سواء فى مشاعره أو فى أفكاره أو فى أهدافه أو حتى فى مجرد وجوده على ظهر الأرض. والصدفة والسحر ـ رغم جمالهما فى الحكى ـ تنقصان من إنسانية الإنسان وتحولانه إلى آلة للمصادفة أو للقوى الخفية. وتاريخ الإنسان ـ فيما يخيل إلى ـ ليس سوى سلسلة من المحاولات للوصول إلى هذه الغاية، وهى زيادة إنسانية الإنسان. وتتبعت حلقات هذا التاريخ: من مرحلة جمع الثمار (وهى الرحلة الثانية من رحلات السندباد) إلى مرحلة السحر وعبادة الطبيعة (وهى الرحلة الثالثة) إلى مرحلة نشوء الإمبراطوريات (وهى الرحلة الرابعة)، فوجدتها تؤيد فكرتى عن معنى التاريخ. وكان فى نيتى أن أكتب الرحلة الخامسة وهى عن عصر الفلسفة، والسادسة وهى عن عصر الأديان الموحدة، والسابعة وهى عن عصر العلم والتكنولوجيا الذى نعيشه الآن. ولكننى لم أستمر فى الكتابة، وفتر حماسى للفكرة، أو قل شغلتنى عنها قضايا أكثر مباشرة أو أكثر اتصالا بحياتى الشخصية، فتوقفت الرحلات عند الحلقة الرابعة، كما ذكرت.



واختيارى شخصية السندباد ـ دون أية شخصية أخرى من شخصيات (ألف ليلة)، وفيها شخصيات أكثر خصوبة من الناحية القصصية ـ يرجع إلى أنه أكثرها ملاءمة للفكرة، فالرحلات متعددة ومنفصلة، وهو الذى يحكى، مما يتيح لى ـ باعتبارى كاتبا ـ أن أتوقف للشرح والتعليق، ثم إنه أكثر هذه الشخصيات شهرة فى الشرق والغرب على السواء، وهو أيضا ـ وهذا مهم جدا ـ كان أكثر شخصيات (ألف ليلة) تعرضا لظلم شهر زاد وهى تحكى عنه، وقد شغل رفع هذا الظلم عنه مقدمة الرحلات، وهى نفسها قصة، ثم شغل إظهاره مناضلا ومكافحا لا يعتمد على الصدفة أو السحر، الرحلة الأولى.

ومن الطبيعى أن استغلالى شخصية السندباد كى أحمله هذا التفسير للتاريخ، قد اقتضى منى أن أركن حكايات رحلاته الأصلية جانبا، وأن أؤلف له رحلات جديدة تماما، لا تمت إلى (ألف ليلة) بصلة. فهل وفقت..؟ لست أدرى. ولكن هذا ليس موضوعى؛ فموضوعى شهادة، أما الحكم فعمل النقاد.

وبعد، فهذه شهادتى، وأرجو أن تكون صادقة جديرة بالاطمئنان إليها والاعتزاز بها، حتى أضمها إلى الشهادتين الوحيدتين، من بين ما أحمل من عشرات الشهادات، اللتين أطمئن إلى صدقهما وجدارتهما بالاحترام؛ وهما شهادة الميلاد، وشهادة ألا إله إلا الله.





عالم ساحر.. ولكــن..

محمد أبو العلا السلامونى

* (ألف ليلة وليلة) ذلك العالم الساحر الجميل الذى ألهب خيال المفكرين والأدباء وأثار وجدان الخاصة والدهماء. ورغم ذلك، فإن ثمة ما حال بينى وبين هذا العالم الآسر الأخاذ، لا لشيء إلا لأننى تمعنته بالفكر والنقد وليس بالخيال والوجدان، فقد شعرت إزاءه بصدمة أصابت رومانسيتى فى مقتل، وصدمت مثاليتى دون رأفة أو رحمة. فجأة وجدتنى أمام ملك يقال له «الملك السعيد ذو الرأى الرشيد» يغتصب العذارى اللاتى لا ذنب لهن، ثم يقتلهن لا لشيء إلا لأن زوجه العاهرة كانت تخونه مع عبد من عبيده، فما كان بملك سعيد ولا صاحب رأى رشيد، بل كان جبارا جهولا وشهوانيا مهولا. ذلك هو المدخل الدموى لهذا العالم الساحر الجميل. ترى هل هذا هو المظهر ومن بعده ندخل فردوس الخلود؟ ليكن ذلك كذلك، فأى عالم ممتع وخالد هذا؟ إن المتمعن فى عالم (ألف ليلة وليلة) سوف يجده عالما مليئا بأبشع نزعتين فى عالم الإنسان: شهوة السلطة وشهوة الجنس، وهما من أبرز النزعات التى سيطرت على مجتمعاتنا الشرقية، ولعلهما كانتا من أسباب تخلفنا عن ركب الحضارة المعاصرة حتى الآن.

* إن شهوة السلطة التى استبدت بحكامنا وسلاطيننا وملوكنا ورؤسائنا وولاة أمورنا، ظلت جاثمة على صدورنا منذ الفتنة الكبرى حتى الآن.. أو بالتحديد منذ قيام السلطة الأموية على الملك العضوض حتى حرب السلطة فى اليمن السعيد الذى لم يعد سعيدا فى أيامنا هذه.

وماذا كانت النتيجة..؟ المزيد من التخلف والتمزق والاستبداد والسقوط.

* كذلك، فإن شهوة الجنس قد أخذت بتلابيبنا واستبدت بتفكيرنا ووجداننا، منذ أن صرح لنا بتعدد الزوجات والاستمتاع بما ملكت أيدينا من الجوارى والغلمان.. وحتى آخر الفتاوى من «الجماعات المتأسلمة» التى صرحت بارتداد الزوج ليمكن لآخر من مضاجعة زوجه فى اليوم التالى، بل وفى الساعة نفسها بغض النظر عن العدة المقررة.. وأيضا السياحة الجنسية التى تأتى بشيوخ النفط لقضاء ليالى (ألف ليلة وليلة) الحمراء بالزواج المؤقت أو بزواج المتعة أو باستئجار الغوانى فى فنادق العواصم العربية والأوروبية أو شققها المفروشة. ولعل القصص والحواديت التى تحكى فى هذا الشأن تعتبر أكثر إثارة وعجبا من قصص (ألف ليلة وليلة) القديمة التى تستهل أحداثها بهذا القول:

«ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة.. لياليها غرام فى غرام، حب وعشق وهيام.. إلخ»

* ولكن لننظر كيف نظر الآخرون إلى ليالى (ألف ليلة) بالمقارنة لنظرتنا نحن إليها.

لقد أدهشتهم حكاياتها العجيبة، فقد أثارت فيهم أسمى ما فى الإنسان من نوازع الخيال والوجدان والابتكار والإبداع، بينما لم تثر فينا نحن سوى نوازع الشهوة والاستبداد، تماما كما يحدث الآن حينما طلع علينا البث الفضائى، فلم نر فيه إلا أسوأ ما فيه من إثارة للغرائز الحسية ونوازع الاستبداد والعنف. هذا هو حالنا مع (ألف ليلة وليلة).. هذا العالم الذى عبرت حكاياته عن حالنا مع الشهوة والاستبداد، ولم نتجاوز ذلك إلى الابتكار والإبداع الذى تجاوزه الآخرون نيابة عنا نحن أصحاب الأقاصيص العجيبة والحكايات الغريبة.



* حلمنا فى (ألف ليلة وليلة) بالبساط السحرى والحصان الطائر الذى ينقلنا عبر السماء، بينما هم تجاوزوه باختراع الطائرة والصاروخ والقمر الصناعى. حلمنا بارتياد البحار والمحيطات مع السندباد البحار فى رحلات لا معنى لها سوى المغامرة فى عالم الخيال والضباب، بينما هم يجتازون بحر الظلمات ويكتشفون العالم الجديد ويدورون حول القارات والمحيطات.

حلمنا بالجوهرة السحرية التى نرى فيها ما يحدث فى أماكن بعيدة فاخترعوا هم أجهزة الراديو والتليفزيون وباقى وسائل الاتصال المذهلة التى نشاهد فيها ما يحدث فى الكواكب الأخرى وفى الفضاء الخارجى.

حلمنا فى (ألف ليلة وليلة) بالمارد الذى يخرجُ من القمقم والعفريت الذى يصنع المعجزات بخاتم سليمان والمصباح السحرى، واكتشفوا هم المارد المسمى بالطاقة الذرية والهيدروجينية التى تخرج من قمقم الذرة فتصنع المزيد من المعجزات والخوارق.

قفزوا هم إلى ماوراء الأفق الراقد خلف الشمس، وانطلقوا يصنعون التقدم والمنجزات العلمية، بينما نحن نشغل أنفسنا بقضايا حجاب المرأة وعذاب القبر وإطلاق اللحية وتقصير الجلباب... إلخ.

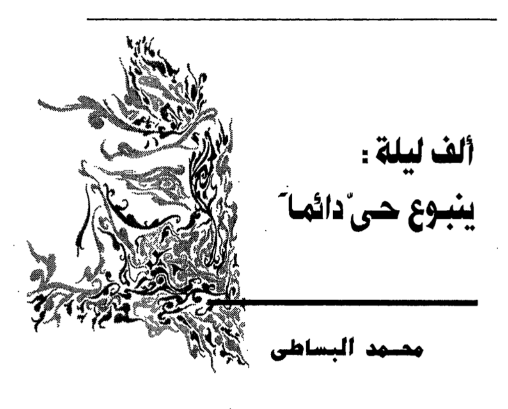
* إن (ألف ليلة وليلة) مرآة ناصعة لأحوالنا المزرية والمتخلفة نحن الشرقيين، وما ورد فيها من حكايات عن السلطة الغاشمة والشهوة الجامحة ونوادر الجوارى والغلمان والعفاريت والجان، وغيرها من الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة وحكايات الغرام والهيام هى نفسها التى مازالت قائمة فى زماننا المعاصر، فمازال فى زماننا الحكام المستبدون ومازالت شهوانية الجسد هى شغلنا الشاغل لدرجة أننا أرغمنا نساءنا على العودة إلى عالم الحرملك والحريم والحجاب والنقاب، وأصبحت المرأة نتيجة شعورنا بالأزمة الجنسية مجرد عورة يجب إخفاؤها وعزلها عن أنشطة المجتمع. وهذا بدوره أدى إلى تجسيم المشكلة، فإخفاء المرأة وعزلها بكل السبل جعلا منها تجسيدا لمفهوم الجنس فى عين الرجال، وأدت سياسة التفرقة إلى ما كان يراد منعه، فصار لا يخطر ببال الرجل شيء آخر بالنسبة إلى النساء إلا الجنس والمتعة.

* وكما كان عالم (ألف ليلة وليلة) يؤكد ظهور العفاريت والجان، فمازالت تسكن فى أعماقنا الخرافات وتسيطر علينا الشعوذات، ومازال الاعتقاد بظهور الجان وركوبهم بنى الإنسان فى هذا الزمان، وما زالت تقام طقوس الزار والمشعوذين حتى بين المتعلمين، بل وصل الأمر إلى أن أنتج السينمائيون فيلما يمثله ممثل مشهور عن عالم الجان يؤكد فيه حقيقة ظهور الجان وسيطرته على الإنسان بل تم إذاعته فى التليفزيون بكل جرأة ودون تحفظ. علاوة على الكتب التى تتحدث عن عالم الجن وطريقة العلاج من مس الجان والشيطان التى تملأ الأرصفة والمكتبات وأكشاك بائعى الجرائد والمجلات.

* لكل هذا، يبدو أننى لم أحاول أو أفكر حتى الآن فى أن أقترب من عالم (ألف ليلة وليلة) لأستلهم منه ما يعيننى على الإبداع، رغم أننى لجأت إلى التاريخ والأساطير والحكايات والتراث الشعبى، وكتبت العديد من المسرحيات فى هذا الخصوص، إلا أننى لم أفعل هذا مع عالم (ألف ليلة وليلة) اللهم إلا مسرحية للأطفال باسم (حسان أقوى من الجان)، استلهمت فيها قصة عفريت المصباح السحرى الذى خرج لأحد الأطفال وأراد أن يستخدمه فى علاج بعض المشاكل والسلبيات الاجتماعية، إلا أن العفريت يعجز تماما عن مواجهة السلبيات رغم ما لديه من إمكانات خارقة؛ بغرض تأكيد أن إرادة الإنسان أقوى من قوة الجان فى مواجهة مشاكل المجتمع.



ربما أكون قد تحاملت على عالم (ألف ليلة وليلة)، ولكن اعذرونى، فما يحدث من منجزات علمية الآن يفوق بكثير كل ماورد فى عالم (ألف ليلة وليلة) من خوارق وخيال، بالإضافة إلى أن مشاعرنا المحيطة تجاه ما يحدث الآن من سيطرة للفكر الرجعى تؤكد ضرورة أن نتطلع إلى الأمام فى سغب، وننظر إلى الوراء فى غضب.



ألف ليلة : ينبوع حيّ دائماً

محمد البساطى

قرأت (ألف ليلة وليلة) للمرة الأولى عندما كنت شاباً. ولكنى شعرت، فى هذه المرة، أن قراءتى هذه مجرد «قراءة أولى»، وأننى سوف أعود إلى هذا العمل مرات أخرى . لقد أحسست أنها أكبر من أن يتم استيعابها فى قراءة واحدة. لذا، عاودت قراءتها فيما بعد، وظلت كامنة داخلى، تستدعينى وأستدعيها، وأتوقف طويلاً عند مواطن السحر الغامضة فيها.

عندما بدأت الكتابة، وبدأت أستكشف عدداً من الجوانب الفنية فى أعمال الآخرين، وأعمال التراث الإنسانى بوجه عام، اكتشفت أن (ألف ليلة) ليست عملا سهلاً، وأنها تنطوى على درجة من «الفنية» هائلة؛ على مستوى البناء والشخصيات والأجواء .. إلخ.

كان من أوجه متعتى الخالصة أن قرأت (ألف ليلة) مرة أخرى، وتيقنت من أننى لم أستوعبها استيعاباً كاملا فى القراءة الأولى، ثم تيقنت من أنها ـ شأن الأعمال العظيمة ـ قادرة على أن تجذب قارئها بين وقت وآخر، ليعيد قراءتها من جديد، فى ضوء جديد.

هناك بعض القصص التى كتبتها قد تأثر، دون أن أعرف ذلك وقت كتابتها، ببعض حكايات (ألف ليلة). تم هذا بشكل تلقائى، إذ لم أتعمد هذا. من ذلك، مثلا، قصة «إث إث» (فى مجموعتى « أحلام رجال قصار العمر»)، وتنهض هذه القصة على تناول شخصية صغير مشوه يقوم بتربيته أخوه الأكبر، فيحمله على كتفيه، ويصر على أن يحمله، حتى بعد أن يكبر ويصير حمله عبئاً. لقد اكتشفت، بعد الكتابة، أن هذه القصة مبنية على « حكاية السندباد » الذى يحمل «شيخ البحر» على كتفيه، ويعانى فى ذلك معاناة هائلة.

لكن، مع هذا التأثر المباشر بـ (ألف ليلة)، هناك أشكال أخرى عدة من التأثر غير المباشر بها، ومن هذه الأشكال ما يتصل بطريقة الحكى نفسها. إن (ألف ليلة) تنطوى على قدرة هائلة، فذة، على أن تمسك بالقارئ، وتجذبه إلى المتابعة اللاهثة، وقد عملت على الإفادة من هذا المنحى فى روايتى (بيوت وراء الأشجار)، كذلك أفدت فى هذه الرواية ورواية (التاجر والنقاش) من تداخل الحكايات؛ عندما توشك حكاية على الانتهاء تكون هناك حكاية أخرى قد بدأت، بنوع من الاتصال غير المحسوس.

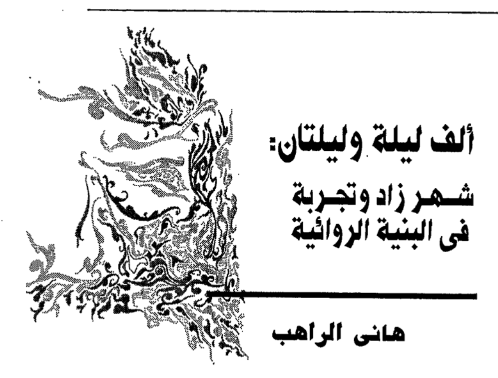
كذلك، كان من العناصر التى أفادتنى من (ألف ليلة)، التركيز الشديد فى الحكاية الواحدة، والهالات غير المرئية المنبعثة من أجواء السرد، وإمكان تأويل العالم الواحد تأويلات متنوعة . لقد كانت هذه العناصر، وغيرها، من ملامح عالمى، بطرائق مختلفة، خصوصا فى القصص القصيرة، منذ قصة « مشوار قصير » فى مجموعتى الأولى (الكبار والصغار)، وحتى قصتى «التل»، فى مجموعتى (ضوء ضعيف لا يكشف شيئا).

بساطة التعبير فى وصف المواقف المختلفة، واستخدام الكلمات المباشرة (دون «لت »ولا «عجن») يعدان من السمات المهمة فى لغة (ألف ليلة)، وقد استوعبت هذا تماماً، فى فترة مبكرة، وكان هذا الاستيعاب جزءاً من محاولتى للوصول إلى ما يمكن تسميته بـ «لغة عارية»، واضحة، مختزلة. لقد كان هذا كله جزءاً من تساؤلاتى الكثيرة المستمرة، حول الأسباب التى تجعل من (ألف ليلة) عملاً خالداً، فذا، قديماً ومعاصرا فى الوقت نفسه. وقد عملت ـ بقدر استطاعتى ـ على أن أبحث هذه الأسباب، وأجعلها جزءاً من «القص» الذى تنهض عليه أعمالى.



أشعر بحنين دائم إلى معاودة قراءة (ألف ليلة) . وأظن أننى، بهذا، أسعى إلى أن أجدد ينابيعى، وأفجر الخيال بداخلى ،كما أسعى إلى اقتناص «حالة» تمثل مدداً لى، تجعلنى مدفوعاً إلى الكتابة، داخلاً فى غمارها. هناك أعمال قليلة يمكن أن تقوم بهذا الدور بالنسبة إلى: (دون كيخوته) لسيرفانتيس، (الأحمر والأسود) لستاندال، (مدام بوفارى) لفلوبير، (الحرب والسلام) لتولستوى، فضلا عن (الكتاب المقدس).. لكن تظل (ألف ليلة) على رأس هذه الأعمال جميعا.

ليس هناك كاتب عربى، أوعالمى، ممن قرأوا (ألف ليلة)، يستطيع أن يزعم أنه لم يتأثر بها. وأتصور أن (ألف ليلة)، بما تملك من غنى، سوف تظل ينبوعا حيًا، مئات بل آلاف السنين، وسوف تظل قادرة، دوما، على أن تبث سحراً غير محدد، وغير محدود .



ألف ليلة وليلتان: شــهرزاد وتجـربة فى البنيـة الروائيـة

هانى الراهب

كان الأديب الإنجليزى شبه المعروف، تشسترتون، يقول إنه لو بقى لديه كتاب واحد لاكتفى به عن سائر الكتب، ولمنحه صحبة عمره؛ هذا الكتاب هو (الإلياذة) التى كان آخر رواتها شاعر اليونان الأكبر هوميروس.

ليس من الحكمة بالطبع أن تقتصر حياة المرء الثقافية على قراءة كتاب واحد. ولكن إذا شاءت الضرورة أن تفرض ذلك علىّ شخصياً، فسأختار ـ باستثناء الكتب المقدسة ولاشك ـ هذا الأثر الفريد من نوعه فى التاريخ الأدبى للعالم، الذى هو (ألف ليلة وليلة).

يجب أن ننأى، بادىء ذى بدء عن المبالغة. ثمة أناس ـ يجدون فى هذه المأثرة كتاباً فاسقاً، تنبغى سربلته بالكثير من ملابس الحشمة والتعفف والحياء. ورغم أن هؤلاء يشاهدون مسلسلات الجنس والعنف الأورور أمريكية يومياً، فإنهم يلتزمون الصمت المحرج إزاء هذا النوع المنحط من الفسق، أو من الصراحة الجنسية، ويهوون بفؤوسهم على رؤوس العبد مسعود وقمر الزمان وبدر الدجى. وحقاً فنحن لا ندرى لم لايطالبون بحذف الوصف الجميل الرائع لجسد الحبيبة، الذى يورده سفر نشيد الأنشاد فى التوراة، ولا ماذا يقولون فى صراحة مماثلة توردها آيات كثيرة.

هناك أيضاً قراء لا يهمهم (ألف ليلة وليلة) فى قليل أو كثير. إنه بالنسبة إليهم مجرد كتاب لتزجية أوقات الفراغ، وإن أسوأ ما فيه هو شطحات الخيال والبعد عن الواقعية أولاً، ثم تقديمه للقصص الواقعية ثانياً. وعلى ما يبدو لى، فإن ثمة رأياً عاماً، يشترك فيه العاديون والأكاديميون على

على حد سواء، يجعل من (ألف ليلة وليلة) كتاباً جديراً بأن يوضع على الرف، فلا هو بقراءة صالحة، ولا هو بنص يمكن تدريسه مع (بخلاء) الجاحظ وديوان المتنبى و (مقدمة) ابن خلدون.

وثمة أناس يجدون فى الكتاب أحجية وجودية، لغزاً، متاهة فى دوائر الزمن وانفطاراته وانغلاقاته وفضاءاته. بالنسبة إلى هؤلاء، يتركز عالم الدلالة فى (ألف ليلة وليلة) فى شخصيتى شهر زاد وشهريار حصراً، هذين الكائنين اللذين يقتنصان الحياة وهما يتبادلان الموت، وينسجان مصيرهما الوجودى البقائى فيما شهرزاد تحيك مصائر البشر. ولكن ماذا بشأن الحكايات نفسها؟

ليس (ألف ليلة وليلة) موسماً واحداً يعطى جناءه وينتهى. إنه كتاب كل المواسم. و قد بدأ انتباهى الفنى إليه بعد هزيمتنا عام ١٩٦٧ أمام الغرب وإسرائيل. فى الحقيقة، هو كتاب لا يغيب عن الأذهان. ولكن لابد من التمييز بين حضور وحضور. فأن يحضر فى الذهن حضوراً تحريضياً أو استفزازياً، يعنى وصول الذهن إلى ذلك النوع من الكشف عن زمن يعيد إنتاج نفسه، يعيد تشرنقه وتلولبه كلما أخذت شهرزاد فى رواية حكاية جديدة. وفى السنوات الثلاث التى أعقبت الهزيمة، كانت ثمة مرآتان للوعى فى الذهن، واحدة تعكس زمن التشرنق والولادات العقيمة، وأخرى تعكس ردة الفعل العربية على الهزيمة. وقد بدأ تشكل المرآتين مع بداية السؤال البسيط: لماذا الهزيمة؟

سيكون الروائى سياسياً بائساً إذا ما أجاب عن السؤال بالقول: إنهما أخوا الموطوءة ليندون جونسون وليفى أشكول، تآمرا على العرب مؤامرة دنيئة! بالنسبة إلىّ، لم تكن الهزيمة حادثاً وإنما كانت انكشافًا. لم تقع، وإنما ظهرت. كنا مهزومين سلفاً: مهزومين ببنانا المجتمعية، والعقلية الأسطورية، والاقتصادية، والسياسية. كنا مهزومين لأننا كنا مازلنا نعيش فى عالم (ألف ليلة وليلة).



ثمة دراسات للكتاب قام بها بعض البنيويين العاثرين، وعمدوا فيها إلى تجريد الزمن وتنسيقه ومكننته، وتقديمه إلى القراء على طبق من الغرابة والإبهار والتبحر، وقالوا: هذا هو (ألف ليلة وليلة).

لاشك أن (ألف ليلة وليلة) كتاب عن الزمن، أساساً. لكنه ليس زمناً فى المطلق أو فى فضاءات الذهن المجرد. إنه الزمن العربى الإسلامى، وقد بلغ مرحلة الاجترار والدوران حول ذاتٍ غدت هى الأخرى متكلسة أو متصحرة. إنه باختصار زمن لم يعد توأماً للتاريخ، مثلما كان فى عهد عمر بن الخطاب، وإنما هو نقيض هيجلى للتاريخ. وإذا كان مطلوباً من الفن أن ينأى عن صراعات التاريخ وانحيازاته وتقلبات أنساقه، فهو يظل مطالباً بأن يلتقط أنساق ذلك التاريخ الأكثر تعبيراً عن صراعات الإنسان وتجربته، ويقدم تلك التجارب باعتبارها «أبداً»، وهذا هو ما فعله (ألف ليلة وليلة).

إن نسق الكتاب السردى يكاد أن يكون مطابقاً لنسق الحياة العربية الإسلامية فى ذلك العصر. هناك دائما البنية نفسها، والسيرورة نفسها، والخاتمة نفسها. تنتهى قصة لتبدأ أخرى لا تختلف فى جوهر بنائها وتجربتها عن السابقة. ثمة تحايل طبعاً من لدن شهر زاد، يمكنها من إدامة تشويق شهريار. لكن هذا التشويق لا يغير شيئاً من طابع الركود والدوران الذى يسم حكاياتها كلها.

ثمة، إذن، سلسلة من الشرانق. ليس ثمة صليبيون أقاموا دولة فى بيت المقدس. ولا مغول وتتار هدموا مراكز الحضارة العربية وحطموا أسطورتنا الكبرى فى (ألف ليلة وليلة)، التى هى بغداد. ثمة فقط هارون الرشيد، هذا الرمز الذى طغا على التاريخ وصار زمناً قائماً بذاته، يتطاول ويتمدى حتى يغطى كل تاريخ. وسواء حكت شهر زاد عشرة آلاف حكاية أم ألفاً من الحكايات، فالنهاية واحدة دائماً، وهى زمن بلا نهاية.

هذا الوعى بـ(ألف ليلة وليلة) تزامن مع ردة الفعل العربية على الهزيمة. وقد تجلت ردة الفعل هذه فى حدثين تاريخيين هما (اللاءات الثلاث) التى تمخض عنها مؤتمر القمة العربية فى الخرطوم، وانطلاقة العمل الفدائى. هذان الحدثان جعلانى أرى الشىء نفسه منعكساً فى المرآتين آنفتى الذكر. وقبيل وفاة عبد الناصر بشهور، كنت قد ظننت أننى أمسكت ببعض مداميك البنية الروائية المطلوبة للتعبير عن تجربة الهزيمة.

ثمة أيضاً شعور بالنفس ربما سيستغرقه أى عالم أنثروبولوجى يعاين حالة الانغلاق والاجترار الوجودية هذه. إنه شعور بالسيادة على العالم. ليس السندباد البحرى وحده من يوقن تماماً أن بوسعه الوصول إلى واق الواق دون معترض، أن العالم مفتوح له أكثر مما هو الآن مفتوح أمام مواطن من الولايات المتحدة. وليس علاء الدين فقط، بمصباحه السحرى الشبيه بالسفينة الفضائية ستار ـ تريك. إنه أى تاجر، أو بلغة عصرنا، أى رجل أعمال. هؤلاء كلهم كانوا يرسمون حركاتهم الدائرية المتحلزنة هذه، وهم واعون تماماً بأن العالم ملك أقدامهم.



كان ينبغى أولاً أن أستغنى عن واحد من أهم هذه «المداميك»، وهو ما أرساه سرفانتس فى روايته الرائدة (دون كيخوته)، وأعنى به الشخصية المركزية للرواية. بالنسبة إلىّ كانت (ألف ليلة وليلة) نصاً روائياً واحداً، فيه مائة شخصية وشخصية تتناثر حول مركز حدثى واحد هو الزمن المؤبد، وليس الفعل أو الصيرورة. وكان هذا الانفراط فى عقد الشخصيات مثالياً بالنسبة إلى روايتى المزمعة، التى صار عنوانها (ألف ليلة وليلتان). وحقاً، فإن المجتمع العربى الراهن هو مجتمع منفرط العقد، بلا محور ولا مركز. وهذا التعميم الجارف أصدق الآن مما كان قبل وفاة عبد الناصر ـ الذى كان استثناء تاريخياً يؤكد القاعدة. وهكذا حفلت (ألف ليلة وليلتان) بما ينوف على عشرين شخصية متعادلة الحجم والحضور والفاعلية.

كذلك، فإن (ألف ليلة وليلة)، وهذا هو الأهم، التعبير الأمثل عن حالة ذهنية عقلية دمغت الحياة العربية بكافة آفاقها، منذ انفلات هارون الرشيد من التاريخ ودخوله شرنقة الزمن. هذه الحالة

استمرت حتى عام ١٩٦٧، عندما دخلنا حرباً مع التاريخ (بتطوراته وصيروراته ووعيه واختراعاته وعقلانيته وعلومه) وحاربناه بسلاح الزمن (اللغة العربية، مصباح علاء الدين، افتح ياسمسم، التجريدات الدينية والأخلاقية، السيف والحصان، وهم المجد، وهم اليقظة، وهم الحرية، وهم الفاعلية...).

وبينما لجأت شهرزاد إلى رواية كل قصة على حدة، لجأت فى روايتى إلى حشد كل الشخصيات فى قصة واحدة. إنهم هناك كلهم، فى فضاء واحد يستعيد فضاءات شخصياتها. وهو فضاء ليس مكانياً وحسب، بل إنه فى جوهره فضاء زمانى. إنهم كلهم شخصيات تظن أنها امتلكت مصائرها، امتلكته بقيم تؤمن بها، وبممارسات تكررها كل يوم، وبعلاقات تعيد إنتاج علاقات تعيد إنتاج علاقات... وهى أيضاً لا تزال تحتفظ فى مكان عزيز على وعيها بشعور السندباد والتاجر وعلاء الدين أنهم يمتلكون العالم، وأنهم ورثة ذلك المجد الإمبراطورى العظيم. إن لديهم يقيناً «علائياً» بأن فركة واحدة لمصباح الزمن ستستعيد لهم ذلك المجد، وستبنى الأمة العربية الواحدة. ولن يحتاج الأمر إلا إلى انقضاضة سريعة على المسخ الإسرائيلى وعلى الهياكل الكرتونية التى اسمها الأنظمة الإقليمية العربية... انقضاضة يقوم بها مارد الجماهير الثائرة بين المحيط والخليج.

إن المكان السردى هو دمشق، لكنه من حيث هو مكان رؤيوى يصير بغداد هارون الرشيد، وقاهرة عبد الناصر، وجزائر هوارى بومدين. وإن الأحداث تتوالد وتتناسل، وتتقطع وتعود، وتستمر وتقف. وليس ثمة ما يوحى إلى أن هذا الفضاء الزمانى سيصل بها ذات يوم إلى خاتمة. ذلك لأنه ليس هناك بداية بأى معنى حبكوى. ليس هناك حبكة. وكل علاقات المنطق والتوالد التى أوصى بها النقاد منذ أيام أرسطو مفقودة تماماً فى هذا السديم الحركى اللافاعل الذى تصنعه الشخصيات. فـ (ألف ليلة وليلتان) تترك أى حدث، فى أية مرحلة من مراحله، وتنتقل بلا اكتراث إلى حدث آخر فى أية مرحلة من مراحله، وذلك هو المعادل الروائى لبنية مجتمعية مفككة ومتشظية. وتلك هى رواية شهرزاد: لا شىء ينتهى إلا بمجىء الزمن الآخر، الزمن الأبدى، زمن هازم اللذات ومفرق الجماعات.



هذا الزمن الآخر يجىء. إنه ليس زمن عزرائيل، بل زمن إسرائيل. ولا يجدى ملايين العرب نفعاً أن أم كلثوم ـ وهى إحدى شخصيات الرواية ـ تغنى لهم «ياريت زمانى مايصحنيش»، فيصدقون دعاءها بانطراب وجودى، وهم فى الوقت نفسه يؤمنون إيماناً عميقاً بأن صحوة ما قد ألّمت بهم. إنه الإيمان نفسه الذى ملأ العقول والقلوب حتى يوم ١٩٧٠/٩/٢٨.

هذا التضارب بين صحوة متوهّمة وغفوة مازلنا عليها منذ قصص شهرزاد، عبّرت عنه (ألف ليلة وليلتان) بأن جعلت زمن السرد كله فى الحاضر. كل الأفعال فيها أفعال مضارعة. قلت لشخصياتى: «تظنون أنكم تجاوزتم زمن شهرزاد وأنكم تطلون على التاريخ؟ حسناً، إليكم إذن،

الفعل المضارع، ولنحك حكاياتنا به» . ولقد حفلت الرواية بلازمة متكررة هى: «فى زمن مايفيقون، ولما كانت الصحوة صحوة على الموت، على هازم اللذات ومفرق الجماعات، فقد أضفت إلى اللازمة: «كل بحسب أجله» . إلى أن جاء الزمن الآخر، زمن الصدمة، زمن الدخول أو الشروع فى الدخول إلى رحاب التاريخ، عندها تصير اللازمة: «فى زمن ما يفيقون، كل بحسب أجله وأمله» . وكانت اللاءات الثلاث والحركة الفدائية فى ذلك الحين جواز سفر العرب إلى أرض التاريخ. هذا السفر الذى ابتدر عهداً جديداً، عهد الليلة الثانية بعد الألف.

لقد أدرك بعض الشخصيات أن الزمن المضارع كان خدعة ذاتية، وأنهم كانوا يعيشون فعلاً فى الماضى، وأن اللغة العربية لا تستطيع بعد الآن أن تكون بديلاً للفعل التاريخى. فقط من يقول «لا» ، ويتقدم هو القادر على معانقة الحاضر، معانقة التاريخ.

مرة أخرى: (ألف ليلة وليلة) كتاب لكل المواسم. لقد مات عبد الناصر، وانهارت الحركة الفدائية أو أوشكت. انحسرت النهضة العربية وقيمها وآفاقها، وتحل محلها الآن ظلامية مخيفة. عدنا إلى زمن شهرزاد، ومرة أخرى خرجنا من التاريخ. وليت أننا الآن ننعم بتلك الحرية التى نعمت بها شهرزاد وهى تروى حكايات الحب والمغامرة والاكتشاف. وهأنذا أعود من جديد إلى الكتاب ـ الصديق ـ الرفيق فى رواية أكتبها عن حرب الكويت. إن شهرزاد تعيش عصر النفط، وهى لم تعد قادرة على مواصلة إبداعاتها الفنية. شهريار يستخف حكاياتها، يراها مفسدة للأخلاق ويطالب الخليفة بمنعها. لقد ندم لأنه استمع لهذه المرأة الخبيثة ألف ليلة وليلة، وكف عن ضرب عنق امرأة يتزوجها كل ليلة. إن شهرزاد لم تخنه، لكنها خانت قيمه وأخلاقه بالفن الروائى الذى ابتدعته.



وتأخذ شهرزاد بالبحث عن العبد مسعود (هذا الذى استطاع أن يكسب قلب وعقل ملكة خسرها ملك)، كى تحكى له ما لا تستطيع حكايته لشهريار، فلا تلتقى بغير محطات الإرسال التليفزيونية العالمية، وأجهزة التصنت والترصد الإليكترونية، والسواح الأمريكيين. إن للتليفزيون سحراً أقوى من سحر قصصها. ورجل الأعمال الغربى صار بديلاً لتاجرها. والتكنولوجيا حلت محل مصباح علاء الدين. إن شهرزاد الآن امرأة محجبة، زوجة رجل اسمه شهريار يترأس أجهزة أمن ويتعامل مع تنظيمات إرهابية. وبدلاً من العبد الحر مسعود، تلتقى هانى الراهب فى أحد المواخير، فيسألها أن تكتب له حكايتها.

لكن هذه تجربة أخرى، لم تكتمل بعد. وربما لن تكون الأخيرة.



تجربتى مع ألف ليلة

فى الدراما التليفزيونية

يسرى الجندى

«وقفة مع البدايات»:

لا أستطيع فصل شهادتى حول استلهامى (ألف ليلة) فى مسلسلين تحت اسم «ألف ليلة» عامى ٩٣، ١٩٩٤ دون التوقف عند تعاملى السابق، لفترة طويلة، مع التراث الشعبى عامة والسير الشعبية بوجه خاص، فى عدد من أعمالى المسرحية الأساسية، وأيضاً فى بعض مسلسلات تليفزيونية.

والبداية تبدأ بإخفاق كبير؛ حيث فشل.تقديم أول عمل مسرحى لى عام ١٩٦٥ وهو (الشمس وصحراء الجليد)، وكان يدور حول الطبيعة الشائكة لموقف المثقف فى العالم الثالث من خلال أحداث ثورة الجزائر، كتبته وأخرجته وقدم على مسرح فى «رأس البر». فرغم ما فيه من جهد وطموح، انصرف عنه الناس بقسوة أصابتنى بارتباك شديد، وطرحت السؤال: لم الفشل رغم توفر مقومات الخلق، وصدق القضية ونبل الهدف والجهد والإجادة؟ وقاد السؤال إلى سؤال آخر: لمن أتوجه بهذا المسرح؟ والجواب المفترض أننى أتوجه به إلى جمهور أنتمى إليه وإلى قضاياه، وأيضاً إلى جذوره الثقافية. وهنا برقت الحقيقة المفقودة: الجذور المشتركة، الأرضية المشتركة بين المبدع والمتلقى فى مكونات الجماعة العقلية والوجدانية، ليأتى الصدق ويأتى التأثير.

وهنا التقى هذا الإدراك باهتمام مسبق لدىّ بقضية التراث من منظور نظرى وفى إطار علاقة ذلك بالنهضة القومية وقتها ـ فى الستينيات ـ وما يكشفه ذلك من مؤشرات مهمة لتكوين الأمة بما له وما عليه ومن تكوين ممتد من الماضى والحاضر، يلقى بظله على رؤى المستقبل. التقى ما

اكتشفته من تجربة الفشل المسرحى بهذا الاهتمام ليشكلا معاً بداية جديدة فى البحث عن خطاب فنى جديد بالنسبة إلىّ، وخاصة فى أعقاب ١٩٦٧ وما حملته من طرح مأساوى الملمح لقضية الهوية، والتحدى الحضارى المخيف الذى وجدنا أنفسنا فى مواجهته ومازلنا.. منذ هذا الصدع.

من هنا تبلورت تجاربى بعدها فى المسرح ابتداء من (اليهودى التائه) ـ الميثولوچيا اليهودية والمسيحية والإسلامية ـ ثم (حكاية جحا)، ثم (على الزيبق)، و(عنترة)، و(الهلالية)، وغيرها.. إبحاراً فى قارب التراث نحو وجهنا المفقود فى تاريخ متصل وممزق ما بين هلاك متكرر وبعث متجدد، ومأساة تتأرجح بين الفرد والجماعة دونما توقف.

والتعامل مع التراث فى تجارب المسرح هذه، كما كان يتجه خلف الظاهر من همومنا القديمة نحو جوهرها الممتد المقيم، فإنه خلال ذلك كان يطرح قضية الشكل ومفردات الخطاب الفنى المستلهم مفردات التراث وعبقه وزخمه الروحى، إلى جانب ما يطرح من قضايا.. وهو ما كان يمثل الأساس نفسه تقريباً، عندما قدمت اجتهاداً للدراما التليفزيونية أفتح به نافذة على استلهام التراث منها: المفردات فى الشكل والروح والعبق، واستحضار وجهنا المعاصر فى مرآة وجهنا القديم.

وقدمت للتليفزيون وفقا لذلك مسلسلات منها (مملوك فى الحارة) عن سيرة الظاهر، و(على الزيبق)، و(ياسين وبهية)، و(حصاد الشر) عن «سعد اليتيم».. ثم جاءت تجربة «ألف ليلة».

المدخل لألف ليلة والمواجهة المزدوجة:

ـ مدخل (ألف ليلة) هو حكاية شهريار وشهرزاد، أو الحكاية الإطار التى تضم الحكايات. وبداية، فإن حكاية شهرزاد وشهريار هى أحد وجوهنا القديمة المتجددة بوضوح وبغير عناء فى التأمل؛ علاقة الرجل بالمرأة لدينا.. ممتدة بلا توقف رغم اختلاف الظلال، وعلاقة التسلط الذكورى المزعوم، الأحادى النظرة شديد العماء بعالم الأنثى الأكثر تعدداً فى زواياه وأبعد غوراً الذى برغم مظهر ضعفه ومحدوديته الخادعة يمثل قوى الحياة بكل خصوبتها.. وهى مواجهة تحيل إلى مواجهة أبعد.. تخلق داخل حكاية شهرزاد وشهريار دلالة مزدوجة: حيث تجعل من التسلط الذكورى فى الآن نفسه تسلط الطاغية الحاكم فى تدميره الأعمى لقوى الحياة.. وهى قضية أخرى قائمة ممتدة فى مأساتنا ما بين الفرد والجماعة. وهنا رأيت المعركة.. معركة عقلية منذ الوهلة الأولى؛ حيث تأخذ شهرزاد على عاتقها أن تقتحم هذا العقل أحادى النظرة وتفجره من الداخل فى اتجاهات الأرض الأربعة.



إن شهريار يحتمى خلف نظرته الأحادية للنساء وللعالم، ليمارس سطوته وطغيانه ـ وهى بالمقابل ـ قد قررت أن تهدم هذا الحائط الذى يحميه، لترمى بعقله على امتداد أفق ممتد بلا نهاية.

ومن هنا، يأتى اختيار شهرزاد للحكايات فى المسلسل وفقا لهذا الهدف؛ حكايات تهدم فكرته الثابتة المتسلطة، كما تهدم وهم العالم البسيط ذى البعد الواحد. وانحصر الاختيار بحكايتين فى مسلسل ١٩٩٣ وهما «حكاية علاء الدين أبى الشامات» و«حكاية معروف الإسكافى».

علاء الدين أبو الشامات والإرادة الإنسانية فى مواجهة عالم مركب:

ـ إن المسلسل يضع أمامنا علاء الدين أبى الشامات مرادفاً لشهريار منذ البداية. فعلاء الدين يوضع فى تجربة حصار بداية؛ حصار لعقله حين وضع فى مبنى تحت الأرض لحمايته.. إذ إن العالم من وجهة نظر أبيه يحكمه الشر بشكل مطلق. فأبوه قد عانى من الشر على المستوى العام من خلال البعد الأسطورى للحكاية؛ حيث تختفى الطيور من سماء المدينة ومن عالم الحكاية، إيذانا بعودة سطوة الجن على الإنسان، بعدما توهم الناس أنهم انتصروا عليهم فيما سبق. وعلى المستوى الفردى، يواكب ذلك الحدث العام انسحاق الأب التاجر تحت أقدام وحوش التجار فى المدينة، الذين هم فى الوقت نفسه أعوان للجن فى عودتهم المتدرجة للسيطرة. ويفزع على مصير ولده الوحيد، فيخفيه داخل بناء تحت الأرض هروباً من عالم الشر.. أو إلغاء لهذا العالم، مثلما يحاول شهريار أن يفر من العالم الشرير بإلغائه ـ إبادة النساء.. انقراض الحياة ـ فشهريار هو من هذا المنطلق يشبه الأب. وهو فى الوقت نفسه فى وضع الابن علاء الدين ـ المحاصر فى بناء تحت الأرض ـ المحاصر فى فكرة أبيه عن العالم، وهى فكرة يؤكدها له الأب باستمرار. غير أن الابن يحس ببداية التناقض فى أن حبسه على هذا النحو هو نوع من الشر الذى يفر منه!! ويهرب علاءالدين من محبسه وقد قرر أن يشهد العالم بنفسه ويتعرف حقيقة الخير والشر فيه.. وتأتى رحلة علاء الدين فى تتابعها ما بين عالم الجن وعالم الإنس لتكشف له الطبيعة المركبة للأشياء والطبيعة المركبة بالتالى لقضية الخير والشر وتداخلهما فى أتون لايهدأ، برغم السماء الخضراء، وبحيرة القمر الوردية لدى الجنى الطيب، والنار المستعرة لدى الجنى الشرير، ورغم اختلاط المظاهر لدى الطيبين والأشرار فى رحلته الصعبة.. وليصل إلى المحك والفيصل فى الأمر كله ـ وهو إرادته الإنسانية ـ حين يحدد ويختار.. ويتحمل مسؤولية اختياره.

معروف الإسكافى وصياغة الحلم بين الفرد والجماعة:



واتخذت معالجة «حكاية معروف الإسكافى» فى المسلسل «تصرفا» واسعاً، احتوى داخله استعارات من حكايات أخرى وابتداعات لها نسيج الحكاية نفسه. لتتوفر فى النهاية إضافة أخرى مهمة تقدمها شهرزاد فى معركة إعادة صياغة عقل شهريار.

ـ إن «حكاية علاء الدين أبى الشامات» تهدم سور البعد الواحد الذى يحتمى به شهريار فى ممارسة شره وتسلطه؛ حيث تؤكد تجربة علاء الدين أن العالم مركب والأشياء والحقائق لها أبعاد، وبالتالى فاتخاذ موقف ـ أو الاختيار ـ أمر صعب مرهون بالإرادة الإنسانية فى تسلحها بالوعى والتجربة.. وهنا تأتى الإضافة: الوعى والتجربة فى اتجاه ماذا؟؟ فى اتجاه تجاوز ما هو راهن بحلم جديد بما هو آت.. تلك هى الإضافة التى يقدمها معروف.

فنحن هنا نرى «معروف» الإسكافى بداية من هذه الزاوية كما يقدمه المسلسل من أول وهلة؛ إنه لايملك ما يملكه شهريار من قوة وسطوة، ولكنه يملك قدرة على الحلم.. الوعى بقدرته على مجاوزة الواقع بشكل أو بآخر، وهو ما لا يتوفر لشهريار.. إذ إنه برغم سطوته لا يستطيع أن يتجاوز

نفسه ولا واقعاً جامداً يحاصره.. هو مفتقد القدرة على الحلم بالجديد، وأفقد من حوله ذلك أيضاً؛ حيث يتناهى إلى أسماعنا دائماً فى جلسته مع شهرزاد أصداء حال رعاياه.

معروف يترك واقعه الضيق بكل ما فيه من مشاكل تحاصر رغبته فى الحياة والانطلاق، ويبحر إلى جزيرة غريبة (جزيرة النعاس)؛ حيث أهلها يواجهون حصاراً أشد مما كان هو فيه.. إنهم قوم لايعرفون الضحك ولا يعرفون التساؤل أو الدهشة، مثلما لايعرفون الألوان فى ملابسهم وباقى شؤون حياتهم .. يتصرفون وفقاً لأوامر تأتيهم من قوى خفية لايرونها.. وهم مستسلمون دائماً لكل ذلك ولما سطّر منذ الأزل دون سؤال أو دهشة.. وهنا يأتى معروف ليكسر الدائرة المغلقة حولهم تدريجياً. وحين تتسلل الدهشة، يتبعها التساؤل... ثم يقتحم عالم الألوان دنيا اللون الرمادى الواحد.. لتبدأ الألوان إشاعة لغة الحلم بالجزيرة.. وتكون لغة الحلم هى الإنجاز الأكبر لمعروف، وأيضاً جريمته العظمى. أمام كل المستفيدين من العالم القديم.. غير أن «معروف» يتخطى دائرة الخطر.. إذ إن حلمه انتقل إلى الآخرين، فوجد فى ذلك حماية له وللحلم معاً.

بهاتين الحكايتين (علاء الدين ـ معروف) فى مواجهة الحكاية الإطار (شهريار وشهرزاد) تأتى العلاقة العضوية المخلّقة بينهما ، محملة بالطرح المشار إليه الذى تسمح به طبيعة المادة التراثية تلقائيا دون تعسف ـ وفقاً للانتقاء الذى تم ومساحة التصرف التى جرت ـ ليمهد ذلك للتجربة الثانية مع (ألف ليلة) فى عام ١٩٩٤ ، حيث قدمت (رحلات السندباد).

السندباد والترحال فى بحار الأسئلة:

ـ تنطلق التجربة هنا من ثمرة مافات: إذ يقر شهريار بأن العالم ذو طبيعة مركبة، ولكنه يتعرف ذلك من خلال من اختبر هذا العالم، وليس من خلال تجربته ـ أى من خلال تجربة علاء الدين أبى الشامات.. وهو يتعرف شوق الإنسان لتجاوز هذا العالم وتعديل صورته من خلال تجربة معروف الإسكافى ـ وليس من خلال تجربته ـ وهو ما يجعل قضية شهريار هذه المرة هى الشوق للتجربة، الهبوط إلى العالم ومكابدة التجربة فيه.. وهو ما يعنى أن يطرح كل ضمانات حياته الآتية خلف ظهره ـ من سطوة وعرش ـ ويرحل دون عون أو سند فى مواجهة العالم حتى يصدق فى هدفه.. وإذ هو لايفعل، تأتيه شهرزاد بالبديل؛ من يشبهه فى الحال وفى المنطلق (السندباد) فكلاهما اكتشف فجأة جوعه الملح للتجربة، للإبحار بعيداً فى خضم التجربة الإنسانية بشكلها المركب المتشابك؛ حيث تسلم كل حلقة منها للأخرى دون تمهيد، وحيث يسلم السؤال إلى سؤال. فى كل رحلة يتأرجح سؤال جديد، ومع كل سؤال تطفو تجربة، ومع كل تجربة يبين جانب من قارات الوجود الإنسانى شديدة التعقيد فى تناقضاتها.. وشديدة البساطة أيضاً فيما تعبر عنه من أشواق أساسية.. وشديدة الوضوح أيضاً فيما يخص قانون القوة.. فما بين العجوز الكسيح فى الجزيرة الخالية من البشر، أول تجربه للسندباد بعد الرحيل؛ حيث وجه الشيطان الديكتاتور.. يتفجر قانون القوة مفضوحاً كما تتفجر فى اللحظة نفسها أمام السندباد الحاجة إلى الجماعة الإنسانية وما قد يفرضه ذلك على قانون القوة فى عمائه من تراجعات.. مثلما تتفجر الحاجة إلى الحرية فى مواجهة



القهر.. وحيث قانون القوة يدفع بالإرادة الإنسانية إلى أن تستنطق العالم قانونا آخر ـ حكاية الكسيح.. ثم حكاية وادى الحيات ـ تأتى أشهر الأشواق الإنسانية وأعمقها ـ فى حكاية «عين الحياة» ـ الشوق للخلود لدى ابن آدم.. الذى تتفجر معه قوى للخير كما يمكن أن تتفجر أيضاً بسببه قوى للشر، ولكنه يظل فى النهاية شوق مردود.. بحكم الأجل المحدود.. صخرة الموت المقدر.

والحق أن حكاية عين الحياة تستوقفنى عند نقطة مهمة فى التعامل مع مادة (ألف ليلة)؛ فهذه الحكاية كما جاءت فى المسلسل لا أصل واضح لها فى السندباد، مثلما أن حكاية جزيرة النساء لا أصل لها فى (ألف ليلة) برمتها، وهى تطرح قضية الحرية بشكل مزدوج: ما بين الرجل والمرأة خاصة، وما بين الفرد والجماعة عامة، وأيضاً هناك حكاية العون وأخية مأمون، واستطرادات أخرى فى بناء الأحداث تمثل كلها اجتهادات مضافة على النسيج الأصلى. واتخذت طبيعة هذا النسيج الأصلى نفسها، وهى مسألة من وجهة نظرى لها مبرراتها فنيا وفكريا فى استلهام المادة التراثية إن بدت ضرورة.. والضرورة هنا فى مسلسل السندباد كانت بداية الحاجة إلى منظومة كاملة للرحلات تضم نوعاً من التلخيص النسبى للتجربة الإنسانية فى تنوعها.. تلخيصاً ينطوى على الأسئلة الأكثر جوهرية والتصاقا بوجه العصر الذى نعيشه؛ وهو الأمر الذى لم تكن تفى به الحكايات فى رحلات السندباد فى صورتها القائمة فى (ألف ليلة).

قضايا ما بعد الإطار:

بعد تعرضنا فى الفقرة السابقة الخاصة بحدود استلهام المادة التراثية، التى تعرضنا لجانب منها، تظل بعدها جوانب عدة ـ فإن هناك قضايا بالغة الأهمية تحكم التعامل مع مادة (ألف ليلة) ـ فى تجربتى المشار إليها ـ تستحق وقفات متأنية؛ أولها مسألة الحفاظ على الروح الكامنة خلف تفاصيل الشكل فى المادة التراثية، هذه الروح التى إذا فشل المبدع فى استحضارها فى استلهامه التراث، فإن إبداعه يفقد عمقه الروحى من أول وهلة، وتسقط التجربة برمتها فى الزيف. ثم تأتى قضية اللغة وطبيعتها الخاصة ولجوئى للجمع بين الفصحى الشاعرية فى حوار شهريار وشهرزاد، والعامية المسجوعة ذات الروىّ فى تجسيد الحكايات والضرورة التى تدعو إلى ذلك فى سياق إبداع.. هو إبداع معاصر أولاً وأخيراً، ومن خلال وسيط كالتليفزيون.. وأيضاً تأتى مسألة التعامل مع عناصر الخيال وفقاً لذلك.. ومدى القدرة على أن تحمل عناصر الخيال ـ فى سمتها البدائى ـ الأبعاد والدلالة والمعنى، مع الحفاظ على روح البساطة والتلقائية فى الوقت نفسه.



ـ ربما طال حديثى فيما يتعلق بالإطار العام بما لم يسمح بالتوقف عند قضايا ما بعد الإطار، بما تقتضيه من إشارة وتدليل فآمل استكمال ذلك.



أربعون عاما من مقاومة السحر...

يوسف القعيد

ماذا تعنى (ألف ليلة وليلة) وكيف تعرفت على (ألف ليلة وليلة) لأول مرة؟

أنا فرح حقيقة، لأنه قد جاء دورى كى أقدم حكايتى مع (ألف ليلة وليلة)، درة الحكى الشرقى كله منذ أن عرفنا فن القص العربى وحتى الآن. وإذا اعتبرنا أن الانتشار الشعبى مقياس التحقق الفنى العالى، فقد أصبحت (الليالى) جزءاً من وجدان الأجيال المتعاقبة فى حياة هذه الأمة، لدرجة أنه لا يمكن لإنسان الادعاء أنه شبع منها أبدا.

إننى أعيش أمنية مستحيلة، وهى أن أفقد ذاكرتى تماما، مثلما يحدث فى ميلودرامات الدم والدموع، حتى أعيش من جديد لذة القراءة، عندما جلست لأول وآخر مرة، مع نص يراودنى عن نفسى، يأخذنى من عالمى ومن ازدحام الدنيا من حولى.

وخلال عملية القراءة، كنت أصاب بحالة من الفزع، لأن أوراق الكتاب الباقية بدأت العد التنازلى. إن هذا يعنى أن سعادتى أصبحت مؤقتة. كنت أتوقف أحيانا، بدلا من الركض نحو النهاية.

من يومها أعود إليها أحيانا، وأكتشف أن العودة تتم بالعقل، لأن لقاء الوجدان لم يتكرر من يومها وحتى الآن. إن بكارة الأشياء، تلك الممارسات التى يكون لها مذاق الشهد وحلاوة فصوص السكر عندما نفعلها لأول مرة، لا يتكرر طعمها بعد ذلك أبدا.

ولأن الذاكرة تعمل بشكل عكسى، يبدو أن فقدانها أو ضعفها وتلاشيها لا يحدث سوى فى الروايات التى تخاصم الواقع. فقد اكتشفت أنه مع تقدم العمر تزداد الذاكرة قوة، خاصة الذكريات الموغلة فى القدم، ويخيل إلىّ أنها تضاء بأنوار جديدة.

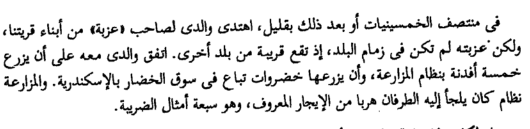
ويبدو إلى أن الإنسان كلما تقدم واقترب من أرزل العمر، يصبح مثل البيوت القديمة فى قريتى، التى لا تسكنها فى النهاية سوى الذكريات البعيدة التى يغطيها تراب الزمن وعطانة مرور الأيام. ولهذا، قد أمضى من هذا العالم دون أن أعيش تلك اللذة الكبرى من جديد.

أتوقف أمام حكايتى مع (الليالى).

كان جدى تاجرا. وقد أورث أبى مهنته ضمن القليل جدا الذى ورثه منه. لكن، نظرا لظروف مرت بنا، لم يعد هناك مكسب كبير فى التجارة. فالسلعة التى كان يتاجر فيها أبى، وهى القطن، أصبح ممنوعا أن يتاجر فيها أحد.

لا أحب أن يذهب بال أحد إلى أننى أغمز وألمز وأريد الإشارة من بعيد أو قريب لقرارات التأميم، فأنا - فى البداية والنهاية - مدين لثورة يوليو؛ فلولاها ما تعلمت ودخلت مدرسة. لذلك، فأنا أدافع حتى عن أخطائها. وأعتبر هذه الأخطاء هى المقابل البشرى الذى لابد منه فى مواجهة صوابات كثيرة أقدمت عليها هذه الثورة.

المهم، عندما تحول أبى إلى الزراعة، لم نكن نملك أرضا، ولم يكن بحوزتنا سوى البيت الذى نسكن فيه، والقبر الذى ينتظرنا جميعا عندما تحين ساعة كل منا. فالتاجر فى الريف دخله مستمر على مدار العام. ولابد أن يبدو مميزا عن غيره من الفلاحين فى الإنفاق ونمط الحياة اليومى. كسب والدى من التجارة الكثير وأنفق ماهو أكثر. ولذلك، عند التحول إلى الزراعة، كان لابد من البحث عن أرض لزراعتها، مع أن الأرض الملك كانت رخيصة فى ذلك الوقت. ولكننا لم نكن نملك ثمنها القليل، أو الذى كان قليلا.



فى منتصف الخمسينيات أو بعد ذلك بقليل، اهتدى والدى لصاحب «عزبة» من أبناء قريتنا، ولكن عزبته لم تكن فى زمام البلد، إذ تقع قريبة من بلد أخرى. اتفق والدى معه على أن يزرع خمسة أفدنة بنظام المزارعة، وأن يزرعها خضروات تباع فى سوق الخضار بالإسكندرية. والمزارعة نظام كان يلجأ إليه الطرفان هربا من الإيجار المعروف، وهو سبعة أمثال الضريبة.



هل لكل هذا علاقة بلقائى الأول مع (الليالى)؟!

لو صبر القاتل على القتيل كان قد مات من تلقاء نفسه !

إذن أكمل :

فى نظام المزارعة يقوم الطرفان؛ صاحب الأطيان، والمستأجر من الباطن، أى المستأجر بدون عقد مكتوب ومسجل، يقومان معا بتحمل تكاليف الزرعة. وبعد الانتهاء من بيع المحصول يحمل إيجار الأرض، وهو بالزرعة وأكبر من سبعة أمثال الضريبة ويعتمد على قوانين العرض والطلب، ويتم بموجب اتفاق شفهى، يحمل الإيجار على تكاليف الزرعة، ويخصم من نصيب المستأجر وحده.

ذهبت مع أبى ذات صباح إلى العزبة. كنت أطلب العلم فى المدرسة الإعدادية، وفى العطلة السنوية كان أبى يأخذنى معه أينما ذهب، حتى أشرب الصنعة وأقيم علاقة حميمة مع «الكار»؛ فأنا كبير إخوتى وكل الذين ولدوا قبلى ماتوا وهم أطفال صغار.

وبالنسبة إلى، فإن الطبيب الوحيد الذى كان يمر على قريتنا قد قال لأمى ذات صباح، عندما عرضتنى عليه لأننى كنت أشكو من إحدى علل الطفولة البائسة، إننى لن أعمر طويلا. ولكن الشيخ صاحب البركات والصيت فى «العبّ» كله قال إن حجابه أقوى من كلام الحكيم. وقد كان.

«يرجع مرجوعنا» لحكايتى. جلس أبى يتفق مع الحاج عبدالقوى سمك صاحب العزبة على الزرعة الأولى، ويتناقشان حول ما سيزرعان، ومن أين سيحضران الشتلة، وفى أى الأسواق ستباع الطماطم والفلفل والباذنجان. كان ذلك يتم فى غرفة مكتب «الحاج عبده».

ولم أجد فى كلامهما ما يستحق أن أتابعه، فانصرفت إلى محتويات المكتبة أبحث فيها بفضول ذلك العمر. وجدت فى خزانة المكتب الذى كان يجلس إليه الحاج كتباً قديمة، عليها تراب الزمان وتفوح منها رائحة العطانة.

كانت مجموعة من الجرائد والمجلات تعود لسنوات ماقبل الثورة وبعض الكتب. كان أضخم هذه الكتب المتربة ملف التحقيقات التى أجريت فى حريق القاهرة مع أحمد حسين. وقد عرفت لاحقا أن صاحب العزبة كان من أعضاء «مصر الفتاة»، وأنه عاد إلى البلد متخفيا، فى واحدة من ملاحقات إحدى حكومات ماقبل الثورة.



تصفحت الكتاب الضخم الذى كان عبارة عن دفاع حار عن أحمد حسين من تهمة المشاركة فى حريق القاهرة، وتحته كان الكتاب الذى شكل نقطة تحول فى حياتى كلها.

كان هذا الكتاب ألف ليلة وليلة!

كان الطبعة الصادرة من (الليالى) عن دار الهلال، المنشورة فى سلسلة «كتاب الهلال»، وكان الغلاف من ثلاثة ألوان: الأحمر والأصفر والأسود. فتحت الصفحة الأولى وقرأت: «طبعة خاصة مهذبة». أما المقدمة فقد كتبها طاهر الطناحى؛ الرجل الذى لعب دوراً مهما فى «دار الهلال». ومع هذا، وعندما عملت فى الدار نفسها، لم أجد لدوره أثراً فى أوراق الدار أو تاريخها، ومازلت لا أفهم سر هذا الظلم الذى تعرض له الرجل.

عبرت الكلمة التى قدم بها (الليالى)، والتى تبدأ بالعبارة:

«تتعاقب الأجيال. جيلا، بعد جيل. وتتوالى العصور، عصراً بعد عصر، ولاينتهى حديث الناس فى هذه الأجيال وتلك العصور عن كتاب عجيب».

وصلت إلى أول الكتاب، وبدأت مع الحكاية الأولى التى تأتى قبل الليلة الأولى مباشرة تحت عنوان: «الملك شهريار». وتبدأ هكذا:

«كان فيما مضى من قديم الزمان وسالف العصر والأوان ملك من ملوك ساسان».

وإن كنت أذكر الآن البداية؛ كيف بدأ الأمر معى، إلا أننى لا أعرف على أى نحو انتهى لأنه مستمر معى حتى هذه اللحظة التى أكتب فيها هذه الكلمات.

كنت أجلس على أرضية من البلاط، لاتقارن بأرضية بيتنا المكونة من الطين الجاف. وكان البلاط تهف عليه نسمات باردة، مثل تلك التى نسمع عن أنها فى الجنة.

لا أعرف كيف مضى الوقت. كل ما أعرفه أننى جلست متربعا، ثم سندت رأسى لخزانة المكتب، ثم نمت على البلاط والكتاب أمامى، إلى أن أخرجنى والدى من هذا الاندماج لأن كل المساومات كانت قد انتهت. وعندما عرف الحاج عبدالقوى الحكاية أعطانى الكتاب والأجزاء الباقية منه بكل بساطة.

كنت سعيدا بهدية العمر، ولكنى كنت مجروحا من سهولة تنازله عنه. اعتبرت أن هذه السهولة جارحة لحبة قلبى، فالكتاب يساوى كل كنوز الدنيا.

أكملت القراءة فى أماكن: متفرقة: دوار الساقية، رأس الحقل الذى خصص لنا، بردعة الحمار الذى ركبناه فى طريق العودة إلى بلدتنا وقت العصارى؛ حيث كنت أركب خلف أبى، أمسك به بيدى اليسرى وباليمنى أحمل الكتاب الذى أخذنى من الدنيا كلها.

وكلما اكتشف أبى انشغالى عنه، كان يسألنى بين الحين والآخر عما أفعل، فأقول كلمة واحدة: «أقرأ». وقد أحزننى أنه لم يسألنى ماذا أقرأ، حتى أكلمه عن الأشياء العذبة والجميلة التى كنت أقرؤها فى ذلك الوقت.



هذا ماجرى بالتحديد لكل شبان تلك الأيام!

إن هذا الذى جرى لم يكن ختام حكاية (الليالى)معى، ولكنه كان البداية فقط. وفى أول رمضان يأتى بعد لقائى بمعبودتى سيدة الحكايات المدهشة. لم يكن عندنا «راديو» فى البيت، وكان عدد أجهزة الراديو فى القرية محدوداً. كانت كل المتع الرمضانية فى الراديو هى حلقات (ألف ليلة وليلة).

كان الفلاحون يتجمعون بالقرب من راديو كبير، كان مصنوعاً من الخشب، وصوته جهورى بدون أى مكبر، وكان يعمل ببطارية سيارة كان يتم شحنها فى البندر.

وما أن أطلت شهرزاد بحكاياتها فى سماء قريتى حتى منحتنى تميزاً مازالت أصداؤه فى القلوب والعيون. كنت الوحيد القادر على التنبؤ بباقى الأحداث. وفى الحقيقة، كان التنبؤ خدعة، وكان السر هو قراءتى «الليالى» التى أعدها طاهر أبوفاشا.

وفى السنوات التالية لم يكن طعم رمضان يكتمل فى قريتى إلا عندما أسمع من الراديو: «بلغنى أيها الملك السعيد ذو الرأى الرشيد»، وذلك بعد موسيقى ريمسكى كورساكوف الشهيرة. لقد كانت (الليالى) هى البذرة الأولى لفكرة المسلسل الإذاعى والتليفزيونى الذى أدمنتـه الأسرة المتوسطة، فى أيامنا.

فى كل هذه المراحل، هل اعتمدت علاقتى بـ (الليالى) على التلقى السلبى دون رد فعل من جانبى؟

كان هناك رد فعل إيجابى فى هذه السنوات المبكرة. لقد قمت فى الأعوام الأولى من حقبة الستينيات بكتابة برنامج خاص لإذاعة البرنامج الثانى، أخرجه وقتها عزت النصيرى. كان عنوانه: «شهرزاد على المسرح المعاصر».

كان ذلك فى سنوات البحث عن النفس، والتنقل بين أكثر من فن واحد. فى هذا البرنامج الذى استغرق أكثر من ساعتين، حاولت تتبع أسطورة شهرزاد كما تناولها فى المسرح المعاصر: عزيز أباظة فى مسرحيته الشعرية (شهريار)، وعلى أحمد باكثير فى مسرحيته (سر شهرزاد)، وتوفيق الحكيم فى مسرحيته (شهرزاد). وكان ما لفت نظرى إلى الأسطورة بشكل قوى كتاب الدكتورة سهير القلماوى (شفاها الله من مرضها) عن (ألف ليلة وليلة)، الذى خرجت من معطفه كل الدراسات عن (الليالى) بعد ذلك.

قد عدت إلى هذا البرنامج بعد فترة من الوقت وتحول بين يدى إلى كتاب، ترددت طوال السنوات الماضية فى نشره، إلى أن ضاع منى فى الفترة الأخيرة، فاعتقدت أن فى ضياعه حلاً للمشكلة.



ماذا عن ظهور آثار (الليالى) فى إبداعاتى الروائية؟!

يكفى أن قراءتى (الليالى) ساعدتنى على أن أكتشف الحكاء الذى بداخلى، وجعلتنى عندما أتكلم فى أى أمر من الأمور أقدم ما لدى على شكل قصة.

إن هذا إنجاز يساوى العمر كله، وإن كان هذا الأثر غير المباشر لا يعنى أحدا.

ولكن، ماذا عن التأثر، وعن الأثر المباشر لـ (ألف ليلة)؟

أولا، أنا ضد القراءة بهدف البحث عن ينابيع للكتابة. هذا خطأ. لم يحدث أن جلست لأقرأ كتابا لأن هذا الكتاب سيفيدنى بصورة أو بأخرى. أقرأ وأكتب منذ ٣٠ سنة، ومع هذا فإن الفاصل بين الحالتين ينطلق من فهمى الخاص للعملية الإبداعية، فأنا أعيش حياتى بصورة عادية، لا أتقمص حالة الكاتب، وكل ما يصل إلى ينضح علىّ خلال الكتابة بعملية لاشعورية، يقوم بها فى الأغلب الأعم العقل الباطن.

أنا لا أحب الكاتب الذى يترك منزله ويذهب إلى مكان معين بحثا عن حكاية، أو عن بطل لروايته. ولا أحب أيضا الكاتب الذى يبحث عن كتاب لأنه بعد قراءته سيخرج منه بعمل ما. التلقائية مهمة جدا. كما أننى أؤمن أن اللاشعور يلعب دوراً أساسيا فى العملية الإبداعية.

إن الأدباء الذين يتحركون وفق «خطة خمسية» بهدف البحث عن موضوعات للكتابة، سواء فى الحياة اليومية أو فى صفحات الكتب، لا يقدمون لنا فى النهاية سوى جثث ميتة تخلو من الروح.

يضاف إلى هذا سبب خاص جداً. أعتقد أنه فى سنة ٦٨ أو ١٩٦٩ كتب رجاء النقاش مقالا فى مجلة «المصور» ، كان يدور حول أن نجيب محفوظ قد أصبح عقبة فى طريق الإبداع الروائى العربى، وأنه سيقف بإبداعه فى وجه أى جيل من الروائيين يأتى بعده.

بنى رجاء النقاش نظريته على أساس أنه بعد كل روائى كبير لابد أن تأتى فترة من الجفاف فى الكتابة الروائية. ومعذرة، فأنا أكتب الآن من الذاكرة لأن المقال ليس أمامى. وبرغم همة رجاء فى جمع مقالاته عن الشعر، فإنه لم يبد الهمة نفسها فى جمع مقالاته عن الرواية، وياحبذا لو عاد إلى هذا المقال، وألقى نظرة ـ انطلاقا منه ـ على واقع رواية ما بعد نجيب محفوظ، حتى يختبر، على أرض الواقع، تحقق ما قاله بعد أكثر من ربع قرن.

قال رجاء إن الرواية الروسية توقفت بعد تولستوى فى روسيا، وحدث الشىء نفسه بعد ديكنز فى إنجلترا وبعد بلزاك فى فرنسا. يومها اشتبك سمير ندا مع رجاء فى رد وتعقيب. ربما يكون رجاء قد نسى الحكاية كلها، ولكنه لا يدرك أبدا أهمية هذا المقال بالنسبة إلى فى ذلك الوقت.



لقد وضعنى أمام حقيقة مهمة؛ هى أن الرواية المصرية ـ والعربية أيضا ـ مرت قبلنا بمرحلتين؛

الأولى: التأسيس الذى قام به الدكتور هيكل ومن كتبوا فى زمانه.

الثانية: التأصيل؛ وهى مهمة جيل نجيب محفوظ. لقد وصلنا إلى دنيا القص فى وقت كان قد قيل فيه كل ما يمكن أن يقال قبلنا. ولا مفر من أن نقوم بمغامرة الخروج، ثم الخروج على الخروج. كان لابد من رفض الشكل التقليدى المستقر فى القص، الذى كان قد وصل إلى طريق مسدود حتى فى ظل جيل نجيب محفوظ نفسه.

هكذا أصبحت ذاكرتى المحشوة بقراءات سنوات الصبا ذاكرة ملعونة، وهكذا خاصمت كل ما سبقنى وأقمت قطيعة حقيقية مع كافة أشكال القص السابقة، بما فى ذلك الشكل الوارد لنا من الغرب.

لقد كان هذا هو الجو النفسى الذى كتبت فى ظله نصوصى الروائية الأولى، وهى مرحلة «الروايات الخضراء» : (الحداد)، (أخبار عزبة المنيسى)، (البيات الشتوى).

وليس معنى هذا أننى كنت أفتعل التجديد أو أبحث عن التجديد لمجرد التجديد. ولكن كان لابد من أن نحرر شهادة ميلادنا ـ نحن جيل الستينيات ـ بالمخالفة والمغايرة ومحاولة السير فى طرق ودروب جديدة. وقد فعل كل منا هذا بطريقته الخاصة.

كانت (الليالى) وحكايات المصطبة ودوار الساقية ماثلة فى نتاجى، من خلال محاولة امتلاك القدرة على الحكى والقص، وأن يصبح العالم كله أمامى، دنيا من الحكايات، كل كلمة تحاول إقامة كيان يضيف للذى قبله.

أما التأثير المباشر، فهذا لم يحدث قط بالنسبة إلى، لا فى هذه المرحلة ولا فى أى مرحلة تالية من تطورى الفنى، لأنى أقيم مسافة بين ما تقع عليه العين عند القراءة وما يصل إلى الأذن بالسماع، و ما يخرج من سن قلمى عندما أكتب. لهذا، يمكن القول إن (الليالى) حاضرة وغائبة فى نتاجى الأدبى.

هل هكذا تحولت (الليالى) إلى نقطة تائهة فى سنوات البداية الخضراء فقط؟!

لا. إن من يزر مكتبتى التى تحتل شقتى القديمة فى «مدينة نصر»، لابد أن يجد الآتى: ثمة دولاب مخصص لطبعات كتبى ولكل الطبعات التى صدرت من (ألف ليلة) حتى الآن. وكذلك كافة الكتب والدراسات التى صدرت عنها، سواء فى مصر أو الوطن العربى، وتمكنت من الحصول عليها.

كما أننى فى فترات الاحتشاد من أجل كتابة نص جديد، لدى طقوس أساسية، منها العودة إلى قراءة واحدة من حكايات (الليالى). وعندى أعمال روائية لابد من إلقاء نظرة عليها. ولعل ذلك جزء من البحث عن «البركة» قبل الدخول إلى أرض القداسة، أقصد لحظة الكتابة الروائية.



ولكن قصتى الطويلة عن شهرزاد كتبت مؤخرا جدا..

لهذه القصة قصة.. القصة عنوانها: (مرافعة البلبل فى القفص)، وتبدأ حكايتى معها عندما صودرت (ألف ليلة وليلة)؛ صدر حكم من محكمة الآداب بمصادرتها بناء على شكوى تقدم بها ولى أمر طالبة. تحولت هذه الشكوى إلى قضية نظرت فى محكمة طنطا، وأصدر القاضى محمد ماهر محمد سليمان ـ الذى أعتبره رائدا فى مواجهة الفكر بالإجراءات ـ حكما بالمصادرة.

فى القاهرة حكمت محكمة أول درجة بمصادرة (الليالى)، لأن صاحبة الدهشة والبهاء والمتعة «خدشت الحياء العام». وعندما تقرر نظر القضية فى الاستئناف ذهبت إلى المحكمة. كنت أشعر بالخوف على نفسى من هذه الهجمة الشرسة، وكنت أتصور أننى سوف أجد فى المحكمة كل المبدعين وكافة عشاق الإبداع فى مظاهرة للدفاع عن الحرف المكتوب.. وللأسف لم يكن هناك أحد.

ظللت أذهب إلى المحكمة حتى صدر الحكم الاستئنافى برفض الحكم الأول. ومن شدة إعجابى بالقاضى الذى أصدر هذا الحكم من أجل إنقاذ بر مصر من الفوضى الناتجة عن حرق (الليالى) فى ميدان عام، ذهبت إليه حيث يعيش.

طوال هذه الفترة لم يكن فى ذهنى أن أكتب قصة عما جرى. ولكن، بعد القضية، سافرت فى رحلة طويلة وبعيدة. سافرت إلى كوريا الشمالية. وذات فجر مرهق فى فندق يصل الأرض بالسماء نبت عنوان القصة: «مرافعة البلبل فى القفص». كان الموضوع جاهزا بداخلى، وجاء العنوان كى يشده وراءه.

عدت إلى القاهرة وفى تصورى أننى سأبدأ الكتابة فورا. ولكن التردد أطل بوجهه مرة أخرى. كنت أتعرض لحملة ظالمة وقاسية استهدفت أعمالى: (يحدث فى مصر الآن) ، (الحرب فى بر مصر)، (شكاوى المصرى الفصيح).

وكانت البنيوية قد أطلت برأسها، وأعفت البعض من عبء حمل الهم الاجتماعى فى الكتابة الإبداعية.

ثم سافرت إلى موسكو، وهناك التقيت سميح القاسم والطاهر وطار وسعدى يوسف، وحكيت ـ لأول وآخر مرة ـ حيرتى. سميح هو الذى كان أكثر إنسانية، وأخذ حكايتى على محمل الجد، ودفعنى إلى الكتابة، وبدأ على الفور يمارس معى لعبة كتابة مزدوجة.

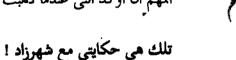
ما أن قلت اسم البطلة الذى يتردد فى أعماقى حتى قال السطر الأول والثانى والثالث.

عدت هذه المرة لأقهر مؤامرة إسكاتى.



كان من المفروض أن أهدى القصة إلى سميح القاسم، وأنا نادر الإهداء فى أعمالى. ولكن تطورات سياسية باعدت ما بين موقفينا وقلبينا وضميرينا، فأجلت الإهداء ونشرت الرواية.

فى الرواية بطلة تحضر بغيابها، هى شهرزاد. محاكمتها هى التى فجرت العمل كله. ولكن من المهم أن أؤكد أننى عندما ذهبت إلى المحكمة، لم يكن فى ذهنى أبدا «كتابة ولا يحزنون».



تلك هى حكايتى مع شهرزاد !

ويمكن أن أستعير عنوان كتاب الصديق محسن جاسم الموسوى عنواناً لحكايتى أنا أيضا: «الوقوع فى دائرة السحر» أى سحر أيها السيدات والسادة!

